

PETER BURKE

EL RENACIMIENTO  
EUROPEO

CENTROS Y PERIFERIAS

Traducción castellana de  
MAGDALENA CHOCANO MENA

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

Título original:  
THE EUROPEAN RENAISSANCE  
*Centres and peripheries*

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

*A Maria Lúcia*

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

FERNAND BRAUDEL

---

---

●

## Agradecimientos

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

PETER BURKE  
Marzo de 1998

## Introducción: para situar el Renacimiento

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

Aunque el autor es muy consciente de las limitaciones de sus conocimientos, en este libro intenta deliberadamente plantear una perspectiva total poniendo el acento en el Renacimiento como movimiento antes que como episodio o período. No es ésta una historia general de Europa entre 1330 y 1630. Ni siquiera es una historia cultural de Europa en la época en que la Reforma (protestante) y la Contrarreforma (católica) afectaron probablemente a la existencia de un mayor número de personas de forma más profunda que el Renacimiento. Es una historia de un movimiento cultural que -simplificando de forma muy tosca- podemos decir que se inició con Petrarca y concluyó con Descartes. Aunque este movimiento implicó innovación tanto como «renovación», el tema central que guía este libro a través del laberinto de detalles será el entusiasmo por la Antigüedad así como la recuperación, la recepción y la transformación de la tradición clásica. Mientras la cultura contemporánea valora la novedad casi por encima de todas las cosas, aun los principales innovadores del Renacimiento presentaron -y con frecuencia percibieron- sus invenciones y descubrimientos como un

retorno a las tradiciones de la Antigüedad después del largo paréntesis de lo que fueron los primeros en llamar la Edad «Media».

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

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

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

zación occidental: una narración triunfalista de las realizaciones occidentales desde los griegos en adelante, en la cual el Renacimiento es un eslabón de la cadena que engarza la Reforma, la revolución científica, la Ilustración, la revolución industrial, etc<sup>2</sup>.

En contraste con su posición tradicional en el centro del escenario, el Renacimiento que se presenta aquí está «descentrado»<sup>3</sup>. En efecto, mi objetivo es considerar la cultura de Europa occidental como una cultura entre otras que coexistía e interactuaba con sus vecinas, principalmente con Bizancio y el islam, las cuales tuvieron también sus propios «renacimientos» de la Antigüedad griega y romana. Sobra decir que la propia cultura occidental fue plural antes que singular, al incluir culturas minoritarias como la de los judíos, muchos de los cuales participaron en el Renacimiento en Italia y en otros lugares<sup>4</sup>. Por regla general los historiadores del Renacimiento han prestado poca atención y han dado poquísimos espacios a la contribución de los árabes y de los judíos al movimiento, se trate de León Hebreo (por poner un ejemplo), llamado también Judah Abravanel, o de León el Africano, llamado también Hasan al-WazzBn (véase *infra*, pp. 178 y 183).

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

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

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

En segundo lugar, en este libro, como en las demás obras de esta colección, el énfasis recae en Europa en su conjunto. Es muy fácil encontrar historias de la cultura europea durante el período del Renacimiento<sup>8</sup>. También es fácil encontrar estudios del Renacimiento o de aspectos del mismo, en diferentes países europeos. Lo que falta, pese a su notoria necesidad, es un estudio del movimiento en toda Europa. Incluso los estudios generales del Renacimiento se han limitado con frecuencia a Europa occidental, pese a la importancia del arte y el humanismo renacentista en Hungría y Polonia.

Un tema recurrente en las páginas siguientes será la importancia de la circulación de textos y de imágenes pero también la circulación de personas. Fueron de particular relevancia cuatro experiencias de diáspora. En primer lugar, la de los griegos. Uno de los finitos más célebres del Renacimiento atribuye la renovación del saber a los refugiados griegos que vinieron a Occidente después de la caída de Constantinopla en 1543<sup>9</sup>. Como mito de orígenes es poco convincente. Pese a ello, los sabios griegos que comenzaron a llegar a Occidente casi a los inicios del siglo XV realizaron una importante contribución a los estudios humanísticos, y los cajistas griegos fueron asimismo indispensables para la impresión de Homero, Platón y otros textos clásicos en su lengua original. Los artistas griegos, en cambio, no se trasladaron con frecuencia hacia Occidente, pero uno de

ellos fue famoso en Italia y España: El Greco. En segundo lugar, tenemos la diáspora italiana de artistas y humanistas, sin descuidar a los comerciantes establecidos en Lyon, Amberes y otras ciudades cuyo interés en el arte y la literatura de su nativa Italia contribuyó a que sus vecinos les prestaran atención<sup>10</sup>. En tercer lugar, hay que referirse a los alemanes, especialmente a los impresores, aunque el papel de los artistas alemanes en Europa (desde Inglaterra hasta Polonia) no debería ser olvidado. Por último estuvieron los artistas provenientes de los Países Bajos, sobre todo pintores y escultores, especialmente activos en los países bálticos (véase *infra*, p. 96)<sup>11</sup>.

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

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

La recepción

El relato tradicional del Renacimiento fuera de Italia no sólo utiliza cier-

tas metáforas o modelos recurrentes, sino que también es modelado por ellos. Por ejemplo, se plantea el modelo del impacto en el cual el movimiento «penetra» en una región tras otra. Además se ha propuesto el modelo epidémico según el cual distintas partes de Europa «atrapan» el Renacimiento por una especie de «contagio». También tenemos el modelo comercial de «préstamos, deudas, exportaciones e importaciones (algunas literales, como en el caso de las pinturas y los libros, otras metafóricas, como en el caso de las ideas). Más generalizado es el modelo hidráulico que presenta el movimiento en términos de «difusión»: influencia, canales y absorción.

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

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

En cambio, los teóricos contemporáneos de la recepción creen que lo que se transmite necesariamente cambia en el mismo proceso de transmisión. Siguiendo a los filósofos escolásticos (sea conscientemente o no), sostie-

nen que «cualquier cosa que se recibe, se recibe según el modo del receptor» (*Quidquid recipitur, ad modum recipientis recipitur*). Adoptan el punto de vista del receptor, no del autor original o productor, y por ello dicen relativamente poco de lo que éste podría llamar «errores» o «equivocaciones» en los textos u otros artefactos. Más bien presentan la recepción o el consumo como una forma de producción por sí misma, resaltando la creatividad de los actos de apropiación, asimilación, adaptación, reacción, respuesta e incluso de rechazo<sup>15</sup>. Tanto la tradición clásica como la italiana son consideradas de una forma ambivalente en este período. Los acercamientos a estas tradiciones eran equilibrados con fases de repliegue, como el abandono del «clasicismo italianizante» de la Inglaterra isabelina detectado por un historiador actual del arte<sup>16</sup>.

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

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

La idea de la recepción creativa tiene una historia más larga de la que sus defensores parecen creer. En el caso del Renacimiento, las transformaciones de la tradición clásica estaban ya siendo examinadas a finales del siglo XIX por Aby Warburg, un estudioso que no pertenecía al mundo académico, aunque no sólo fundó un instituto de investigación sino que creó un nuevo enfoque para la historia cultural<sup>17</sup>. En la década de 1920, el historiador francés Lucien Febvre rechazó el concepto de préstamo porque

los artistas y escritores del siglo XVI «han combinado, adaptado, trastocado», produciendo «una cosa al mismo tiempo compuesta y original»<sup>18</sup>. Cuando Fernand Braudel lamentó la ausencia de una historia completa de los que llamaba los «bienes culturales» italianos durante el Renacimiento, amplió la idea de difusión para incluir las adaptaciones y los rechazos<sup>19</sup>. No hay manera de que un estudio tan breve como éste pueda responder al llamado de Braudel, pero el tema reaparecerá una y otra vez en las páginas que siguen.

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

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

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

Una de las ideas o metáforas centrales en los estudios modernos de la recepción es la imagen de «retícula» o «filtro», que permite que algo pase pero no todo. Lo que se selecciona debe ser «congruente» con la cultura

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

## Contextos

Otro tema central en los estudios de la recepción es el del «contexto», una metáfora tomada del arte textil. Aplicada primero a las partes del texto que precedían y seguían a una determinada cita, el término gradualmente adquirió un significado más amplio para referirse a los entornos culturales, sociales o políticos del texto, la imagen, la idea, la institución, etc. «Recibir» ideas creativamente significa adaptarlas a un nuevo contexto y, más exactamente, implica participar en un doble movimiento. La primera fase es la de descontextualización, descolocación o apropiación; la segunda es de recontextualización, recolocación o cotidianización. En este último caso, necesitamos no sólo el repertorio de los objetos tomados como propios sino la lógica de su selección y su uso en la construcción de un estilo distintivo. Los elementos clásicos e italianos fueron con frecuencia «resituados», esto es, dotados de un nuevo significado. Una y otra vez encontramos casos de lo que podríamos denominar «bricolaje», sincretismo o hibridización, en otras palabras: la combinación de lo cristiano y lo pa-

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

## Redes y lugares

Un estudio del Renacimiento también implica interesarse por los canales,



redes o grupos a través de los que el proceso de recepción tuvo lugar. Los estudios del Renacimiento están dominados (hasta un grado lamentable, en mi opinión) por las monografías sobre individuos. La tradición es tan antigua como el propio Renacimiento: Giorgio Vasari ofreció un relato de historia del arte dominado por héroes tales como Giotto Leonardo y, sobre todo, Miguel Ángel. Sin embargo, el papel que los individuos desempeñaron en el proceso de innovación no fue tan decisivo como el de los grupos o «círculos», especialmente si competían con otros y si sus miembros estaban involucrados en una intensa interacción social<sup>23</sup>. No hay que suponer desde luego que todos los miembros de un grupo fueran igualmente creativos o que sus opiniones fueran concordantes. No es fácil para los historiadores reconstruir intercambios que con frecuencia eran informales y verbales. Con todo, es necesario que los historiadores culturales pongan mayor atención en los pequeños grupos de lo que han hecho en el pasado. Tal énfasis entraña una reacción doble: por un lado, frente a la explicación del cambio cultural a la manera romántica, por la acción de genios individuales heroicos y aislados, y en segundo lugar, frente a la manera marxista que para ello recurre a la Sociedad con mayúscula. Es también un valioso correctivo para las grandes frases como «el Renacimiento en Portugal» o «el humanismo en Bohemia».

Los monasterios, las cancillerías, las universidades, las academias o los museos fueron lugares que facilitaron los contactos personales. La importancia de estos microespacios para constituir sistemas de apoyo para los pequeños grupos que los usaban ha sido subrayada recientemente por una serie de historiadores, especialmente en la historia de la ciencia<sup>24</sup>. El monasterio por ejemplo, un lugar de estudio tradicional, fue importante en la historia del humanismo en Italia y otros lugares. En Florencia, los monjes Luigi Marsili y Ambrogio Traversari pertenecían al círculo de Leonardo Bruni (véase *infra*, p. 32), y sus celdas en los conventos de Santo Spirito y Santa Mario degli Angeli eran lugares de encuentro para los humanistas. Una serie de conventos benedictinos italianos fueron también centros del humanismo<sup>25</sup>. Esta misma función la tuvieron los monasterios en los Países Bajos en el siglo XV: la abadía cisterciense de Aduard al norte de Groninga, por ejemplo, frecuentada por Rodolphus Agricola y sus ami-

gos. En Alemania, el monasterio benedictino de Sponheim desempeñó un papel importante en el movimiento humanista cuando era abad el erudito Johannes Trithemius (véase *infra*, p. 89)<sup>26</sup>.

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

### Centros y periferias

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

En las artes visuales, Hungría, y en todo caso Buda y sus alrededores, fueron fundamentales a finales del siglo XV, pues recibieron el Renacimiento antes que muchas otras regiones de Europa (véase *infra*, pp. 57-58), in-

cluso si era periférica en razón de su ubicación en la frontera entre la cristiandad y el islam. Croacia no suele ser tenida como una región importante para la cultura europea, pero su cercanía a Italia significó que las corrientes en el arte, el humanismo y la literatura renacentistas se iniciaran relativamente pronto allí<sup>27</sup>. Vale la pena tomar en cuenta qué regiones los europeos de distintas regiones consideraban remotas respecto a los centros de la cultura. Inglaterra por ejemplo, era citada como ejemplo de la periferia por Kochanowski (véase *infra*, p. 123). En efecto, lo era sobre todo a finales del siglo XVI, cuando las guerras religiosas en Francia y los Países Bajos hacían el viaje desusadamente difícil y peligroso.

Lo esencial no es insistir en que Iván el Terrible (por poner un ejemplo) o el caudillo irlandés Manus O'Donnell fueran príncipes renacentistas, aunque hay estudiosos que lo han sustentado en ambos casos<sup>28</sup>, más bien se trata de sugerir que la creatividad era a la vez más necesaria y visible en lugares donde la distancia cultural de Italia era mayor en un determinado momento o en una disciplina particular. En el caso de Gales se ha subrayado, por ejemplo, la carencia de una base urbana para el Renacimiento y también el predominio de la prosa en el nuevo estilo por encima de la poesía<sup>29</sup>. Digamos que las referencias que se hacen en este libro a Suecia o a Escocia, a Portugal o a Polonia, así como las referencias a Asia, África y América, son parte de una estrategia deliberada. Este acento en las periferias implica al mismo tiempo una revaloración de los estilos locales en el arte, la literatura y la ciencia. Desde el centro, estos estilos locales han aparecido muchas veces como «corrupciones» o «provincializaciones» del modelo original, poniendo el énfasis en lo que se ha perdido. Desde la periferia misma, por otra parte, lo que se ve es un proceso creativo de adecuación, asimilación o sincretismo<sup>30</sup>. Una vez más es necesario contar la historia desde múltiples puntos de vista.

## El Renacimiento tardío

La organización de este libro es cronológica. La historia comienza con los inicios del Renacimiento, el «redescubrimiento» de la Antigüedad (o más exactamente, de los fragmentos de la Antigüedad) en Italia desde princi-

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

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

## Métodos

Los capítulos siguientes tratan de combinar la descripción, el análisis y la narrativa. La descripción pasa de visiones generales a estudios de caso, de

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

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

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

En algunas áreas, al menos, podemos hablar de «progreso» en el sentido de una creciente habilidad para lograr ciertos fines, desde escribir en latín en el estilo de Cicerón hasta dominar las reglas de la perspectiva. Una percepción del progreso con frecuencia se expresa en este momento y toma la forma de denuncias de la «Edad Media», referencias condescendientes a las realizaciones de las generaciones anteriores o, en las *Vite*

*de'più eccelenti pittore* de Vasari, a una teoría explícita del desarrollo del arte a través de varias fases o períodos. Como ocurre a menudo en la historia de la cultura, sin embargo, después del éxito ocurría un cambio de metas, frustrando así toda interpretación simple del conjunto del movimiento en términos de progreso o acumulación.

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

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

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

la multiplicidad de puntos de vista contemporáneos, las interpretaciones conflictivas y cambiantes de los hechos y de las tendencias que se ponían de manifiesto en la época.

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

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

## CAPÍTULO UNO

La época del redescubrimiento: los inicios del Renacimiento

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

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

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

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

El llamado estilo «gótico», por ejemplo, era un lenguaje artístico internacional<sup>36</sup>. Pese a las variaciones locales (el uso de ladrillo en las iglesias danesas o el contraste entre el énfasis francés en la altura de las catedrales y la preferencia inglesa por la longitud), el estilo gótico es reconocible

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

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

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

En Italia, los modelos franceses del gótico, la caballería y la escolástica habían penetrado con menor profundidad que en otras partes de Europa. La escolástica llegó tarde a Italia, donde las universidades como Bolonia y Padua se concentraban en el derecho, las artes y la medicina pero no en

la teología. Las ciudades italianas, muchas de las cuales fueron autónomas a partir del siglo XI, produjeron una cultura alternativa, laica antes que clerical y civil antes que militar.

¿Cuándo se inició el Renacimiento?

Los historiadores no se ponen de acuerdo sobre cuándo o incluso dónde comenzar el estudio del Renacimiento. Florencia, Roma, Aviñón, Padua y Nápoles han sido proclamadas alternativamente como la «cuna» del movimiento. La mayoría de los estudios se inician en Italia, pero en diferentes momentos y con diferentes individuos. Por lo común se opta por las décadas de 1330 y 1340, época del poeta y erudito Francesco Petrarca. Sin embargo, algunos historiadores del arte comienzan con Giotto una generación antes. La fama de Giotto se fundó en haber creado un nuevo estilo de narración pictórica, que se basó parcialmente en la escultura clásica que había visto en Pisa. Era mencionado con respeto por los humanistas y su obra fue inspiración para las generaciones posteriores de artistas renacentistas.

Si escogemos a Giotto, empero, es difícil omitir a su contemporáneo Dante. Los dos hombres y algunos de sus seguidores fueron los responsables de una extraordinaria «explosión de creatividad» en Florencia precisamente a partir de 1300<sup>37</sup>. Hoy tendemos a pensar en Dante como medieval, pero en la Florencia de los siglos XV y XVI estaba estrechamente ligado a Petrarca. Si el redescubrimiento de la Antigüedad ha de ser el criterio para escoger una fecha de inicio, no deberíamos olvidar que la generación de Dante fue también la del escritor paduano Albertino Mussato, que escribió drama e historia siguiendo las normas clásicas. Asimismo, en el caso de la educación, al menos en Italia, se ha sostenido que los años alrededor de 1300 marcan el momento decisivo<sup>38</sup>.

Cualquiera que sea la fecha elegida para el inicio del Renacimiento, siempre es posible encontrar un argumento para retroceder aún más. En la historia de la pintura, por ejemplo, podríamos empezar en el siglo XIII con Cimabue, o en escultura con Giovanni y Nicolo Pisano, cuya obra fue inspirada al menos alguna vez por antiguos modelos romanos<sup>39</sup>. Algunos es-

tudiosos de la historia intelectual también subrayan la importancia de los cambios en el siglo XIII, sobre todo la recepción de Aristóteles en Occidente por santo Tomás de Aquino y otros.

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

Otros historiadores han hecho notar los paralelos entre los intereses de los hombres de letras del siglo XII, como el inglés Juan de Salisbury, y sus sucesores del siglo XV. Aquél estaba familiarizado con las obras de los clásicos, incluidos Cicerón y Séneca, con el Timeo de Platón y la Eneida de Virgilio. Adaptó estos textos a su cultura (consciente o inconscientemente) al darles una interpretación moral o religiosa, señalando por ejemplo, que Platón conocía la doctrina de la Trinidad y que las aventuras de Eneas eran alegorías del progreso del alma durante la vida; aunque, como veremos, ya algunos estudiosos del siglo X ofrecían interpretaciones semejantes.

Sea que prefiramos hablar de «Renacimiento», «pre-Renacimiento», o bien, simplemente, de condiciones para el Renacimiento, el punto a destacar es la persistencia de la tradición clásica. Algunos antiguos escritores romanos, los poetas Horacio y Virgilio, por ejemplo, continuaron siendo leídos e imitados durante la Edad Media<sup>41</sup>. La tradición del derecho romano se mantuvo en vigor en algunas regiones, tales como Italia y el sur de Francia. Como en la antigua Roma, en las ciudades-estado italianas de los siglos XII y XIII, el estudio de la retórica, es decir, el arte de persuadir en los discursos y las cartas, era una preparación necesaria para una carrera en el derecho y en la política. Las virtudes cívicas y el buen gobierno eran discutidos con referencia a escritores clásicos como Cicerón y Salustio.

La singular cultura urbana y secular de estas ciudades-estado tenía afinidades obvias con la de la Antigüedad, haciendo la literatura y la filosofía clásicas insólitamente relevantes para sus ciudadanos<sup>42</sup>.

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

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

### Petrarca y su círculo

Este estudio del Renacimiento europeo comienza efectivamente con Petrarca, debido a la amplitud de sus intereses y logros como poeta, erudito y filósofo, a su entusiasmo por la cultura romana, y a su influencia sobre

las generaciones que lo siguieron, no sólo en Italia, sino también en gran parte de Europa. En retrospectiva, podríamos decir que Petrarca fue el primer «humanista», un término que examinaremos más adelante (p. 34).

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

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

A Petrarca también le interesaba la Antigüedad en sí misma. Se interesó en Homero e intentó aprender griego sin éxito. No obstante el mayor entusiasmo se lo suscitaba la antigua Roma, cuyas ruinas lo impresionaron

muchísimo. Su pasión por el contacto personal con los antiguos romanos se manifestó en el hecho de que escribió cartas a Cicerón y a Séneca. Además de coleccionar antiguas monedas, coleccionó y transcribió manuscritos de escritores antiguos, sobre todo Cicerón y Tito Livio. Petrarca abandonó incluso el estilo gótico de letra manuscrita para imitar a los antiguos.

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

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

El mismo Petrarca, por ejemplo, era en muchos sentidos una figura medieval. Sus meditaciones sobre la fortuna eran tradicionales. Y lo era su entusiasmo por san Agustín. San Bernardo era otro de sus modelos. Y

también Dante: los poemas del *Canzoniere* constituyen una narración como la de la *Vita Nuova*, con la amada Laura de Petrarca en lugar de Beatriz. Es imposible oponer un Petrarca «moderno» a un Dante «medieval». Si bien le desagradaba la letra gótica manuscrita, Petrarca admiraba algunos edificios góticos como la catedral de Colonia de la que decía que era un templo extraordinariamente bello.

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

Como Petrarca, Boccaccio combinaba el papel de erudito clásico con el de escritor en lengua vulgar. Participó en la búsqueda de manuscritos de autores antiguos y en 1355 encontró *El asno de oro* de Apuleyo en el monasterio de Monte Cassino. Boccaccio escribió un tratado sobre la genealogía de los dioses antiguos (*De genealogiis deorum gentilium*), y como biógrafo hizo por las mujeres lo que Petrarca había hecho por los hombres: *De mulieribus claris* contenía ciento seis biografías de mujeres famosas, desde Eva hasta la reina Juana de Nápoles, pasando por Semíramis, Juno, Venus, Helena, Artemisia, Porcia y Lucrecia. El *Decamerón*, la colección de cuentos por la que Boccaccio es recordado hoy, era sólo una entre muchas de sus realizaciones.

Boccaccio, como Petrarca, puede ser calificado de medieval en muchos aspectos. También se inspiró en la tradición retórica italiana y dio conferencias públicas sobre Dante. Sólo gradualmente abandonó la idea de que Dante, y no Petrarca, era el renovador de la poesía<sup>44</sup>. De modo semejante el amigo y admirador de Petrarca, Giovanni Dondi, combinaba un interés en los escritores clásicos tales como Plinio y Vitrubio (el autor del único tratado de arquitectura que ha quedado de la Antigüedad) con la cultura tradicional de los filósofos escolásticos. Estas continuidades más o menos inconscientes fueron en realidad importantes, pero también lo fue la sensación de cambio que puede hallarse en los escritos de Petrarca y su círcu-

lo. La idea de renovación o reforma, utilizada antes en un contexto eclesiástico, era ahora aplicada al mundo secular. Petrarca era el primero en aplicar dichos términos al contexto literario, mientras que Cola di Rienzo los aplicó a la política, llegando al punto de fechar sus cartas a partir del «año uno» de la restaurada república romana.

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

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

### La segunda generación

El cambio cultural está ligado muchas veces al surgimiento de una generación específica, de un grupo de individuos con experiencias comunes. En este caso, un grupo que desde la juventud se había familiarizado con Petrarca tuvo la voluntad y la capacidad de proyectar sus ideas más allá. Hacia la década de 1430, la distancia de la primera generación parecía tan enorme que un humanista menor, Siccio Polenton, se permitía comentar con cierta condescendencia el latín de Petrarca en su historia de la literatura: «Actualmente no es apreciado por aquellos tan refinados que no soportan algo que no sea absolutamente perfecto. Pero deberían recordar las palabras de Cicerón en *Brutus*, que dice que ya no es posible descubrir



nada perfecto».

## Florenia y Toscana

En Florenia, Coluccio Salutati dio continuidad a la obra de Petrarca. Había estudiado retórica en Bolonia para hacerse notario y se empezó a interesar en la crítica textual<sup>46</sup>. Salutati admiraba muchísimo a los héroes de la república romana, desde Lucrecia hasta Bruto. Le entusiasmaban los estoicos, pese a que se mostraba ambivalente ante su insistencia en la «apatía» y criticaba su énfasis en una virtud sobrehumana. Pensaba que la literatura (*studia litterarum*) y la elocuencia habían resurgido en las últimas generaciones gracias a Mussato, Dante y Petrarca. En su entusiasmo



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

por Petrarca llegaba al extremo de proclamar que su ídolo superaba la prosa de Cicerón y la poesía de Virgilio. Alrededor de 1360, Salutati se convirtió gradualmente en el centro de un círculo intelectual integrado entre otros por Leonardo Bruni (que llegó a la ciudad en la década de 1390) y Poggio Bracciolini, quien, en una carta a su amigo, el patricio Niccolò Niccoli, llamaba a Salutati «nuestro padre Coluccio»<sup>47</sup>.

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

La correspondencia de Poggio con su amigo Niccoli sobre la «sed de libros» que compartían constituye un vívido caso para estudiar el entusiasmo de esta generación por todo lo romano. Estos amigos inventaron la llamada letra itálica (cursiva o bastardilla) a inicios de la década de 1420, calcada de manuscritos que creían que eran romanos (véase la figura 2). El contenido de sus cartas expresa un entusiasmo paralelo por la Antigüedad. Poggio se queja de que hace diez años que Niccolò retiene un libro de Lucrecio que le prestó: «Deseo leer a Lucrecio pero estoy privado de su presencia». Le da las últimas noticias de haber visto un manuscrito de Tácito en Alemania y otro de Livio en Dinamarca. Cuenta cómo ha sudado por varias horas en el bochorno de septiembre, tratando de leer inscripciones romanas. Refiere haber mostrado al escultor Donatello su colección de cabezas romanas y escribe con orgullo que éste al verla la había alabado mucho. Responde a las noticias del descubrimiento de algunas obras de Cicerón: «Nada me molesta más que el hecho de no poder estar allí para disfrutarlas con vosotros».

Cicerón era un verdadero héroe para esta generación, el ejemplo de latino elegante y el modelo de hombre de letras que participaba en la vida activa

de la política republicana. En sus *Dialogi* Bruni copiaba los de Cicerón y también sus cartas tomaban como modelo las de éste. Igualmente Poggio transcribió e imitó a Cicerón. Visitó Tusculum, escenario de uno de los diálogos más famosos de Cicerón, donde tuvo la dicha de descubrir «una villa que debió de haber pertenecido a Cicerón».

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

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

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

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

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

Retrospectivamente, los intereses y las realizaciones de este grupo de florentinos, como los de Petrarca, han sido definidos como humanistas. El término es apropiado, dado su interés en los que Cicerón había llamado los *studia humanitatis*. Tal como decía Salutati: «Dado que el aprender es la característica del hombre y que la persona culta es más humana que el ignorante, los antiguos apropiadamente se refirieron al saber como *humanitas*». Por lo general se entendía que las humanidades comprendían cinco materias: ética, poesía, historia, retórica y gramática. El énfasis en la ética es muy comprensible, pues la capacidad para diferenciar lo bueno de lo malo era lo que distinguía a los humanos de los animales. La poesía y la historia eran consideradas formas de ética aplicada, al ofrecer a los estudiantes ejemplos buenos a imitar y malos ejemplos a evitar. Probablemente resulta menos claro para un lector moderno por qué la retórica o la gramática debían considerarse «humanísticas». La clave está en que se trata-

ba de artes relacionadas con el lenguaje, que era lo que permitía a los humanos separar lo justo de lo injusto. El punto era fundamental en los tratados de «la dignidad del hombre», donde tanto los humanistas como los padres de la Iglesia, cantaban las glorias de la humanidad. Había una significativa omisión en el bloque intelectual de las humanidades: la lógica. El énfasis pasó del puño cerrado del lógico, que usaba la fuerza para abatir a su contendiente, a la mano abierta del retórico, que prefería la persuasión (véase la figura 1).

No hay ni que decir que las lenguas escogidas eran el latín y el griego, y que los textos que debían estudiarse eran los de los antiguos griegos y romanos (incluidos los primeros escritores cristianos). Para los humanistas, el camino hacia adelante era retroceder para seguir el ejemplo de los mejores escritores y pensadores de una cultura que consideraban superior a la suya. De ahí el esfuerzo que desde Petrarca en adelante invirtieron en buscar antiguos manuscritos de textos clásicos, enmendando los errores de los copistas (un proceso conocido hoy como «crítica textual») e interpretando el significado de los pasajes oscuros. Para justificarse, los humanistas daban gran importancia a la idea de condición humana (*conditio humana*). Como conjunto de prácticas culturales, por otra parte, el humanismo estaba dominado por la filología antes que por la filosofía: por la crítica de textos antes que por la crítica de la sociedad.

Algunos historiadores modernos definen a Bruni y sus colegas como representantes del «humanismo civil», subrayando su preocupación por la vida activa antes que por la contemplativa y su identificación con la república florentina. Por ejemplo, Bruni declaraba que «Dante es más grande que Petrarca en la vida activa y cívica», y elogiaba a Cicerón por combinar la filosofía con una activa carrera política. Leon Battista Alberti escribió un diálogo sobre la familia en lengua vulgar, en que examinaba los valores cívicos. El lugar del humanismo en la vida pública fue reconocido y celebrado en los grandes funerales de Coluccio Salutati (1406) y de Leonardo Bruni (1444). Algunos estudiosos han llevado la interpretación política del cambio cultural aún más lejos. Se ha sostenido que la «crisis de 1402», cuando el duque de Milán, Giangaleazzo Visconti, murió inesperadamente durante su campaña para conquistar Florencia, provocó el

inicio del Renacimiento al hacer a los humanistas y artistas más conscientes de los valores que Florencia defendía (la libertad por encima de todo) y de sus similitudes con los de la antigua Roma y Atenas<sup>50</sup>. La idea es atractiva y podría llevar a un lector inglés a preguntarse si la «crisis de 1588» y el fracaso de la Armada española no habría tenido consecuencias análogas para la época de Shakespeare. Sin embargo, en el caso florentino, como en el de otras ciudades italianas, el patriotismo civil, junto con la alabanza de la vida activa de responsabilidad civil (*vita civile*), está bien documentado para el siglo XIV si no antes. Salutati, Bruni y sus colegas simplemente dieron a la tradición cívica precedente un matiz más clásicos<sup>51</sup>.

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

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

El problema de la compatibilidad o incompatibilidad entre el saber clásico y el cristiano se mantendría como una preocupación importante para los humanistas durante todo el Renacimiento, exactamente como había sido una preocupación para los Padres de la Iglesia que habían pertenecido simultáneamente a la cultura clásica y a la cristiana, y trataban con mayor o

menor esfuerzo de armonizar ambas. Clemente de Alejandría, por ejemplo, definía a Platón como un Moisés griego. Lactancio subrayó la compatibilidad de Platón y Cicerón con el cristianismo. San Jerónimo expresó el temor de ser antes un ciceroniano que un cristiano.

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

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

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

Con frecuencia los humanistas llamaban «bárbaros» a las personas que,

como Dominici, no admiraban la Antigüedad, poniéndolos en el mismo grupo que los godos y otros pueblos que habían invadido y destruido el Imperio romano. Así Bruni felicitaba a Poggio por haber liberado a Quintiliano de las «mazmorras de los bárbaros», es decir, de los monjes que poseían el manuscrito sin apreciar su importancia. Bruni también se refería a la «barbarie» británica, con lo que se refería a la filosofía de escolásticos como Juan Duns Escoto. La idea de los «escolásticos» fue otra invención de los humanistas, que veían unidad donde los propios filósofos medievales habían visto diferencia y conflicto. De igual modo, los humanistas acuñaron términos como la «edad oscura» o «Edad Media» (*medium aevum*) para denominar al período anterior a la recuperación o Renacimiento del mundo clásico que estaban fomentando. Los humanistas se definieron en contraposición a la Edad Media, a la cual, en cierto sentido, habían inventado con ese propósito. Esta sensación de distancia de la cultura medieval, pese a ser exagerada, fue un rasgo importante de la mentalidad de este grupos<sup>53</sup>.

## Las artes visuales

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

## Florenia

Tanto en el taller como en el estudio, la recuperación de la Antigüedad

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

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

En su propia época, Brunelleschi fue admirado más como «inventor» (tal como su epitafio lo llama) que como artista. Su amigo, el humanista Alberti, no lo veía como un creador de un nuevo estilo, sino como un brillante técnico que había resuelto el problema de diseñar la cúpula de la catedral de Florencia, una de las cúpulas de mampostería más grandes jamás construidas; «tan amplia -en palabras de Alberti- como para cubrir a toda la gente de Toscana con su enorme sombra». De todos modos existen indicios de un creciente interés en la arquitectura «a la antigua» (*alla antica*). La frase fue utilizada en la misma época de Brunelleschi para referirse a las puertas y ventanas con dinteles rectos, pero su significado se amplió en una biografía del arquitecto escrita una generación después, en que el autor anónimo señalaba que Brunelleschi estudiaba los restos de la arquitectura romana y aprendió a distinguir los estilos dórico, jónico y corintio.

Brunelleschi también se inspiró en edificios del siglo XII (sobre todo el Baptisterio de Florencia) e incluso en obras del siglo XIV. Parece haber creído que el Baptisterio era atribuible a la antigua Roma, tal como Pog-

gio pensó que la escritura de los amanuenses del tiempo de Carlomagno era romana antigua<sup>54</sup>. En todo caso a Brunelleschi le interesaban los principios antes que las reglas en sentido estricto, esto es, el espíritu antes que la letra de la Antigüedad. De manera parecida, Alberti veía los principios de la arquitectura clásica en una estructura gótica como la catedral de Florencia. También siguió modelos medievales así como clásicos en los edificios que ideó. En síntesis, se trataba de una situación fluida en la que lo gótico y lo clásico aún no eran vistos como estilos alternativos o antagónicos<sup>55</sup>.

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

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

El elogio de Landino a Masaccio es un recordatorio de los vínculos entre el humanismo y las artes visuales y la arquitectura en la Florencia de esa época. En el círculo de los amigos de Brunelleschi figuraban Niccoli, Poggio y Traversari, así como Alberti, que aseguraba que algunos de los artistas de su tiempo eran pares de los antiguos y se inspiró en los tratados

de Cicerón sobre la conducta y la retórica para disertar sobre el decoro, la gracia y la variedad en la pintura cuyo tema era la arquitectura<sup>56</sup>. Durante largo tiempo despreciadas por los intelectuales pues requerían trabajo manual, las «artes» (algunas de ellas en todo caso) comenzaron a tener un rango más elevado en ese momento.

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

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

Tres humanistas que vivían en Florencia a finales del siglo XV permiten ilustrar esta tendencia: Cristoforo Landino, Marsilio Ficino y Angelo Poliziano. Landino, cuyo elogio de Masaccio hemos citado antes, es más famoso por sus comentarios de Dante y Virgilio. Presentaba a Virgilio como un platónico cuya poesía estaba llena de «misterios» y de «los más profundos secretos de la filosofía». El discípulo de Landino, Marsilio Ficino se definía como «filósofo platónico» y llamaba teólogo a Platón, un Moisés que hablaba en griego<sup>58</sup>. Creía que una «teología arcaica» (*prisca teologia*), un conjunto de enseñanzas que anticipaban las doctrinas cristianas, podía encontrarse en los escritos de Pitágoras, Platón y Hernies Trimegisto<sup>59</sup>. Ficino también aseveraba que los poetas (Orfeo, por ejemplo) eran profetas que caían en éxtasis inspirados por Dios para proferir verda-

des «que después, cuando su furia se calmaba, no lograban ya entender completamente».

Otro miembro del círculo de Ficino en Florencia era Giovanni Pico, señor de Mirandola (una pequeña ciudad cerca de Módena). También estaba interesado en el saber oculto, accesible a los iniciados pero inalcanzable para los demás. Mientras Landino ofrecía una interpretación alegórica de la *Eneida* de Virgilio, Pico aseguraba que la *Odisea* de Homero tenía un significado filosófico oculto. Hoy es más famoso por su oración *De hominis dignitatis*, el más elocuente de los tratados del humanismo italiano sobre el tema, donde se combinan Platón y la Biblia para crear un mito de creación en que Dios dice a Adán que es libre «para formarse del modo en que él desee». La ambición intelectual de Pico se muestra en las noventa tesis que propuso para defender en un debate público en Roma en 1486, para las que se inspiró no sólo en tradiciones griegas y romanas, sino también judías, y en las que él creía ser tradiciones egipcias y persas, todas las cuales aseguraba podían ser reconciliadas entre sí una vez que se comprendieran sus misterios<sup>60</sup>.

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

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

## Roma, Nápoles y Milán

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

Por ejemplo, entre los principales humanistas de inicios del siglo XV estuvieron el patricio veneciano Francesco Barbaro, Pietro Paolo Vergerio, que vino de Capodistria, en el extremo noreste de Italia, y Antonio Loschi, que provenía de Vicenza. Para estos tres hombres sus años florentinos en el círculo de Salutati fueron importantes, pero eran ya humanistas con sus propios intereses antes de que visitaran Florencia. El descubrimiento de manuscritos antiguos no era un monopolio de los eruditos toscanos: el obispo de Lodi descubrió cerca de Milán, los escritos sobre retórica de Cicerón; y el humanista siciliano Giovanni Aurispa trajo alrededor de doscientos manuscritos de Constantinopla a Italia en 1492. Debemos por tanto considerar a la vez Roma, Nápoles, Milán, las pequeñas cortes del norte como Ferrara y Mantua, y por último, Venecia.

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

la mayor parte de su vida en Roma (de ahí que escribiera tantas cartas a su amigo Niccoli en Florencia).

También el erudito Flavio Biondo, de Forlì, trabajó al servicio del papa, y esto le dejó suficiente tiempo libre para escribir una serie de libros. En uno de ellos, titulado *Roma instaurata*, Biondo describía y evocaba los

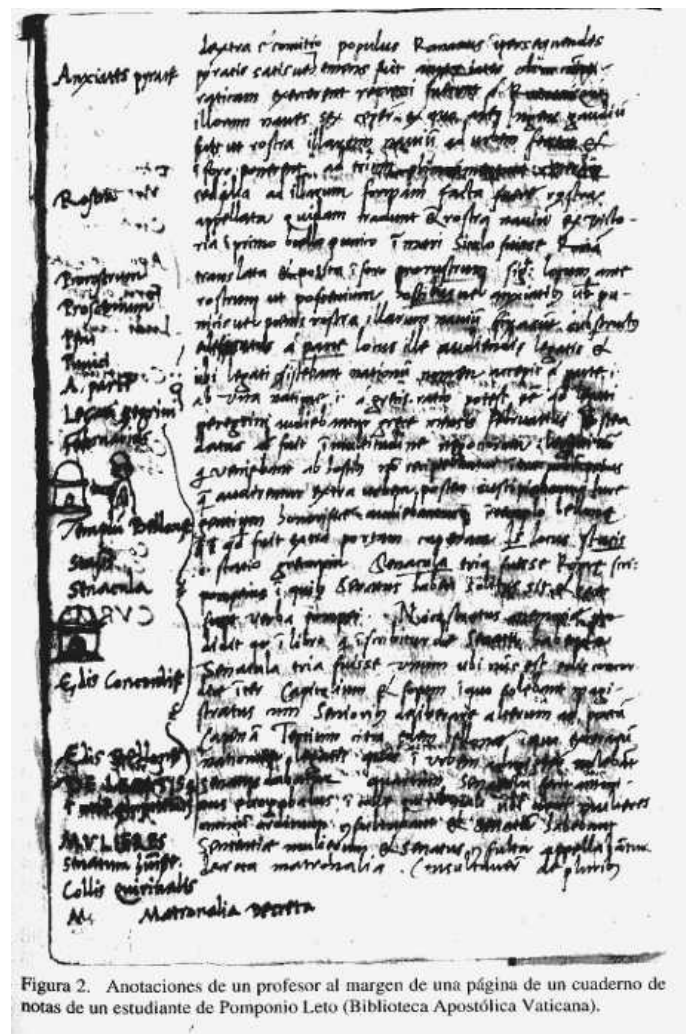


Figura 2. Anotaciones de un profesor al margen de una página de un cuaderno de notas de un estudiante de Pomponio Leto (Biblioteca Apostólica Vaticana).

edificios de la antigua ciudad, sus templos, teatros, termas, puertas, obe-

liscos, etc. En la continuación, *Italia illustrata*, utilizó el mismo enfoque para toda Italia, dividiéndola en las catorce regiones antiguas. Terminado en 1453, era un estudio ejemplar de lo que se solía llamar «corografía», un estudio de historia local, que aunque incluía a los personajes ilustres del lugar, ponía una atención especial en la cultura material, las iglesias, plazas, puentes, etc.<sup>65</sup>

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

Su aguda conciencia de los cambios en el latín durante los siglos permitió a Valla descubrir que la famosa «donación de Constantino», un documento según el cual el emperador, al convertirse al cristianismo, había donado al papa los territorios que conformaron más tarde los estados papales, era una falsificación escrita siglos después de la muerte de Constantino. Valla era también consciente de que los antiguos textos romanos habían sido corrompidos en el curso de su transmisión a través de los siglos y ofreció sugerencias para enmendarlos, afirmando que los abogados de su época no comprendían las antiguas instituciones romanas. El aspecto constructi-

vo de la filología de Valla puede apreciarse en sus *Adnotationes* al texto del Nuevo Testamento, dedicado al papa Nicolás V, en que esclareció el significado de ciertos pasajes gracias a su conocimiento del griego<sup>66</sup>.

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

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

También se reformaron las artes. Por ejemplo, el arquitecto florentino Antonio Averlino, llamado *Filarete*, que en griego quiere decir «amante de la virtud», llegó a Milán en 1451 y diseñó el Ospedale Maggiore, un edificio que como el Ospedale degli Innocenti de Brunelleschi en Florencia, encarnaba una ruptura con el pasado. Filarete alababa a Brunelleschi por haber resucitado el «antiguo arte de edificar» y animaba a sus colegas a



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

#### Ferrara, Mantua y Venecia

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

La importancia de las escuelas humanistas es más evidente en dos pequeñas cortes: Ferrara y Mantua. Guarino de Verona que había estudiado en Constantinopla, fue invitado a organizar una escuela en Ferrara en 1429, principalmente para la familia D'Este, príncipes de la ciudad. Guarino trataba de formar tanto el carácter como el intelecto recurriendo a *De officiis*, el tratado moral de Cicerón, y a la obra de Plutarco. Uno de sus antiguos discípulos, Vittorino da Feltre, ya había sido invitado a Mantua por la familia Gonzaga en 1423. Vittorino, que enseñó allí durante más de veinte años, estaba interesado como Guarino en la conducta tanto como

en el conocimiento. También utilizaba la obra de Plutarco en sus clases. Animaba a sus discípulos con juegos y trataba de hacer el proceso de aprender tan agradable como fuera posible. Un antiguo estudiante recordaba que Vittorino «hacía que sus discípulos practicasen la oratoria, y en clase declamaba sobre causas imaginarias como si se encontrara en realidad ante el pueblo o el senado»

Gracias a Guarino y Vittorino, la nueva generación de príncipes estuvo muy familiarizada con el humanismo: Leonello y Borso d'Este en Ferrara, Ludovico Gonzaga en Mantua y Federico da Montefeltro, ex discípulo de Vittorino, en Urbino. Si bien su educación no afectó la conducta política de estos señores, por lo menos influyó en su actitud hacia las artes. Leonello, por ejemplo, componía poemas y coleccionaba manuscritos de los clásicos. Ludovico Gonzaga encargó a Alberti el proyecto de una iglesia en Mantua, e invitó a Andrea Mantegna a ser pintor de la corte.

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

Una figura familiar en estas pequeñas cortes era Pisanello, que trabajó tanto para Ludovico Gonzaga y Leonello d'Este, como para Alfonso de Aragón. Pisanello era famoso en los círculos humanistas. Un epigrama de un humanista de Urbino lo comparaba a los antiguos escultores griegos Fidias y Praxíteles. La más sorprendente innovación de Pisanello fue una

serie de medallas que seguían el modelo de las antiguas monedas romanas. Como la moneda, la medalla era «acuñada» utilizando un molde. Lo novedoso era la idea de utilizar ese medio para producir imágenes personales que el propietario podía ofrecer a sus amigos, parientes o clientes. Había normalmente un retrato de perfil en una cara y una imagen simbólica o divisa en la otra, junto con una inscripción que debía descifrar quien la recibiera.

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

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

Hemos dejado Venecia en último lugar porque la república, famosa por su estabilidad, fue relativamente lenta en aceptar el cambio. Los patricios venecianos Francesco Barbaro, Ermolao Barbaro el Viejo y Leonardo Giustinian fueron todos en su juventud discípulos de Guarino de Verona y sus

intereses humanistas se prolongaron hasta su madurez. Francesco, por ejemplo, compaginó la vida activa de la diplomacia y la función pública con la búsqueda de libros y escribió un tratado sobre el matrimonio. Sin embargo hasta finales del siglo XV los venecianos no comenzaron a realizar un aporte importante a los *studia humanitatis*. Ermolao Barbaro el Joven, por ejemplo, era amigo de Poliziano y como él, fue un importante crítico de textos. En la universidad de Padua disertó sobre la *Ética* y la *Política* de Aristóteles, retornando al original griego (como Leonardo Bruni había hecho en sus traducciones una generación antes), e intentando establecer lo que Aristóteles había querido decir al despojar el texto de sucesivas capas de comentarios de filósofos medievales y árabes<sup>70</sup>.

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

También a finales del siglo XV se erigió un grupo de edificios *all'antica* (entre ellos, la iglesia de Santa María Formosa), proyectados por Mauro Coducci, que aún eran más impresionantes a causa del deslumbrante blanco del mármol de Istria. Algunas de las iglesias, como la de San Giovanni Grisostomo, se basaron en planos de tipo bizantino. Se ha sostenido por tanto que la arquitectura en Venecia, que tenía desde hacía mucho estrechos vínculos con Constantinopla, atravesaba un resurgimiento bizantino, rechazando no sólo el estilo gótico sino también la alternativa florentina<sup>72</sup>. Diversos historiadores han destacado que las ciudades y las cortes fueron ambientes favorables para las nuevas tendencias del arte y del humanismo. Decidir qué medio era más favorable es menos útil que subrayar la complementariedad de sus funciones. Los habitantes de las ciudades-esta-

do encontraban más fácil identificarse con los romanos de la república. Las ciudades que eran centros manufactureros, especialmente Florencia, eran lugares para formar artistas y establecer lo que podríamos llamar, una tradición de innovación. Las cortes, por otra parte, eran ambientes hacia los cuales, si el señor estaba interesado, las personas con talento de diferentes lugares podían verse atraídas<sup>73</sup>.

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

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

## CAPÍTULO DOS

### Recepción y resistencia

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

En los siglos XIV y XV, la cultura europea era básicamente medieval, caracterizada por tres rasgos principales definidos en el primer capítulo. El

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

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

### ¿Un Renacimiento o dos?

Las innovaciones culturales asociadas con la corte de Borgoña, que fue un modelo cultural para gran parte de Europa en el siglo XV, han impresionado a algunos historiadores de los últimos tiempos más de lo que impresionaron a Huizinga. Por ejemplo, la pintura al óleo, así como el uso de lienzo en vez de madera, fueron avances flamencos del siglo XV, atribuidos a Jan van Eyck, un pintor fundamental en la corte borgoñona<sup>76</sup>. En la

música, particularmente, hay una serie de innovaciones importantes y deliberadas en Francia y Flandes. Desde la década de 1320 en adelante, los contemporáneos comenzaron a favorecer el «nuevo arte» (*ars nova*) de música, llamado también la «nueva escuela» de los «modernos». Incluso la idea de un «renacimiento» puede encontrarse en los escritos del compositor flamenco Johannes de Tinctoris al referirse al estilo de un compositor como Guillaume Dufay. Otros compositores importantes en el estilo polifónico de la época fueron Johannes Ockeghme, Heinrich Isaak y Josquin des Pres.

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

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

La idea de dos renacimientos urbanos paralelos en el norte y en el sur es esclarecedora siempre y cuando se tomen en cuenta dos puntos. En primer lugar, a diferencia del círculo de innovadores desde inicios del siglo XV en Florencia, los artistas y escritores borgoñones no realizaron una ruptura total con lo que había existido antes de ellos. En ese sentido, Huizinga estaba en lo correcto al ver el cambio en términos otoñales. Claus Sluter, por ejemplo, un neerlandés del norte que hizo la tumba del duque Felipe el Atrevido de Borgoña, era uno de los grandes escultores de su tiempo. Como Donatello (sólo unos años más joven que éste), Sluter era y es me-

morable por la individualidad y la expresividad emocional de sus estatuas. A diferencia de Donatello, sin embargo, no se inspiró en las estatuas clásicas y por esta razón su obra tiene un aspecto más tradicional<sup>79</sup>.

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

La segunda puntualización, que es en cierto modo contraria a la idea de dos renacimientos, es que su independencia mutua no debe exagerarse. El interés por recuperar la tradición clásica no estuvo limitado a Italia ni siquiera en el siglo XIV, tal como la abundancia de traducciones atestigua. Por ejemplo, en 1373 el duque de Borbón encargó una traducción de *De amicitia* de Cicerón al francés. Carlos el Temerario, duque de Borgoña, fue educado por un preceptor que tenía intereses humanistas, el cual encargó a un copista en Brujas que copiara un manuscrito de Leonardo Bru-

ni (junto con otro del antiguo historiador Salustio). Carlos mismo solía escuchar lecturas de Livio, como hacía su contemporáneo Alfonso de Aragón. Había heredado una buena biblioteca donde tenía obras de Cicerón, Livio, Ovidio, Séneca y otros autores clásicos. Un portugués de su corte, Vasco de Lucena, dedicó al duque una traducción en francés de la *Educación de Ciro* de Jenofonte (una versión que no provenía del original griego, sino de la traducción latina de Poggio)<sup>81</sup>.

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

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

¿Pensaron lo mismo los escoceses?

Hablemos o no de dos renacimientos, es importante recordar los intercambios culturales entre el norte (sobre todo los Países Bajos) y el sur (sobre todo Italia)<sup>84</sup>. Los compositores flamencos, en especial Heinrich Isaak, Josquin des Pres (ambos empleados en la corte de Ferrara) y Adriaan Vliet (que trabajaba en Venecia), tenían una gran reputación en Italia.

Cuando Tinctoris escribía sobre el renacimiento musical flamenco, en 1477, estaba viviendo en Nápoles, de modo que podría haber sido en Italia donde adquirió familiaridad con esta idea.

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

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

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

Las primeras respuestas

Los eruditos de España, o más exactamente de Aragón y Cataluña, estuvieron entre los primeros en mostrar interés tanto por la cultura clásica

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

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

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

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

Nicolas de Clamanges, un antiguo secretario de la cancillería papal en

Aviñón, escribía que los estudios literarios en Francia habían estado «sepultados» hasta que «renacieron» en su época. Criticaba a Petrarca por haberse atrevido a decir que no había poetas ni oradores fuera de Italia, pero en cuestiones de estilo siguió sus enseñanzas como las de Cicerón (cuyos discursos le interesaban en especial) y Quintiliano. El amigo de Clamanges, Gerson, hizo una crítica de la escolástica análoga a la que hizo Petrarca, al atacar a los escotistas por la excesiva sutileza en el empleo de las distinciones filosóficas<sup>89</sup>.

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

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

En la colección del duque, las obras del estilo llamado «gótico» se en-

cuentran junto con obras *all'antica*. Como en el caso de artistas y mecenas italianos antes de finales del siglo XV, el duque no parece haber visto estos diferentes estilos como contrarios. En forma parecida los franceses de esa época percibían a Petrarca como un moralista tradicional antes que como un crítico de la cultura medieval tardía<sup>91</sup>.

### Contactos con Italia

En los treinta años transcurridos de 1420 a 1450, los contactos entre los eruditos y artistas italianos y los demás europeos se multiplicaron. Gracias al Concilio de Basilea, Poggio visitó Suiza y Alemania, mientras que



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

Eneas Sylvio llegó hasta Escocia. El pintor Masolino trabajó en Hungría, aunque no para un mecenas húngaro, sino para el condotiero Pippo Spano. El humanista Guiniforte Barzizza fue a Cataluña a servir a Alfonso de Aragón en 1432, antes de que este rey conquistara Nápoles. Éste fue el inicio de una tendencia en la que humanistas italianos menores se convirtieron en figuras relativamente importantes en el extranjero, al pasar de la periferia del centro al centro de la periferia.

Hay muchos casos de extranjeros que visitaron Italia. Rogier van der Weyden estuvo en Italia en 1450, durante el jubileo papal. Otros artistas, como el francés Jean Fouquet (véase la figura 3), el flamenco Justus de Ghent y el español Pedro Berruguete, parece que fueron a trabajar antes que a estudiar: Fouquet en Roma y los otros dos en Urbino. Sus visitas revelan el interés italiano en el norte más que lo contrario. Los estudiosos, por otra parte, iban a Italia prioritariamente para asistir a las universidades. Podrían haber ido con la intención de estudiar materias tradicionales como la ley canónica, pero algunos de ellos, al menos al llegar trabaron conocimiento con los humanistas. En la década de 1430, el clérigo polaco Gregory de Sanok fue a Roma por razones eclesiásticas, descubrió los estudios clásicos allí y los fomentó en Polonia cuando fue nombrado arzobispo de Lvov en 1451. Su casa de campo se convirtió en un centro humanista.

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

La mayoría de las veces los viajeros que visitaban Italia volvían a casa con manuscritos. Von Eyb, por ejemplo tenía manuscritos de Petrarca y Poggio, así como algunos de los clásicos<sup>93</sup>. Gregory de Sanok poseía un manuscrito de la *Genealogia* de Boccaccio que había pertenecido a Gonth-

ier Col. Robert Fleming dio una colección de sesenta libros al Lincoln College, Oxford (que había fundado su tío), compuesta no sólo por clásicos (había un manuscrito de *De officiis* de Cicerón que había copiado él mismo), sino también por obras de Boccaccio, Bruni, Guarino y Valla<sup>94</sup>. Vespasiano da Bisticci, un librero florentino que pertenecía a la última generación antes de la imprenta, se dedicó durante su retiro a escribir las biografías de los hombres famosos de su época, muchos de los cuales habían sido sus clientes: dos ingleses (William Grey, obispo de Ely, y John Típtoft, señor de Worcester), dos húngaros (János Vitéz y su sobrino Janus Pannonius), un español (Nuño de Guzmán) y un portugués (llamado Velasco).

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

#### Universidades, cancillerías y cortes

Desde mediados del siglo XV, las universidades se convirtieron en sedes importantes para la recepción de ideas de Italia. Los expatriados italianos eran empleados a veces como lectores, como ocurrió en el caso de Gregorio de Tifernate, Filippo Beroaldo y Fausto Andrelini, todos los cuales enseñaron en la Universidad de París. En esta época los humanistas locales también realizaban su actividad en una serie de universidades europeas.

Gregory de Sanok dio clases sobre Virgilio en la Universidad de Cracovia. En Heidelberg, Peter Luder anunció en 1456 que enseñaría *studia humanitatis*. El griego se enseñó en París en la década de 1470 y en Salamanca en 1480. Se abrieron cursos de poesía en Lovaina en 1477 y en Salamanca en 1484.

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

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

Es bastante curioso que dos de los reyes más interesados en las nuevas formas de cultura se hayan encontrado en lo que podría considerarse la periferia de Europa: Estambul y Buda. Mohamed II el Conquistador, el



sultán que tomó Constantinopla, no rechazó la tradición clásica. Solía escuchar la lectura de textos clásicos por el italiano Ciríaco de Ancona. Uno de los favoritos de Mohamed II era Livio, como en el caso de sus contemporáneos Alfonso de Aragón y Carlos el Temerario. Pese a la prohibición oficial musulmana del arte figurativo, el sultán invitó a Gentile Bellini a ir a Estambul a pintar su retrato, asimismo encargó otros retratos a artistas turcos<sup>98</sup>. Es improbable que los intereses de Mohamed II tuvieran eco fuera del círculo de la corte, pero en los inicios del Renacimiento ocurría lo mismo en la Europa occidental y en la misma Italia.

Matías Corvino, rey de Hungría, había recibido una educación humanista (del polaco Gregory de Sanok) y se convirtió en un coleccionista de libros y mecenas de las letras. Invitó a humanistas italianos a su corte y pidió a uno de ellos, Antonio Bonfini, que escribiera una historia de Hungría. Si-



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

guiendo el ejemplo de Livio, Bonfini tituló a su historia *Décadas*. Matías formó una gran biblioteca, adquiriendo libros de Florencia y confiscando los libros de Janus Pannonius cuando descubrió que éste conspiraba contra él. Nombró bibliotecario a un estudioso italiano. El rey estaba interesado en el neoplatonismo y mantenía contacto con Ficino<sup>99</sup>.

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

#### La época de los incunables

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

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

Lo más probable es que la imprenta de tipos móviles fuera inventada en Alemania por Johan Gutenberg, desde donde se difundió muy rápidamente por toda Europa. Los impresores llegaron a Basilea hacia 1466, a Roma hacia 1467, a París y a Pilsen hacia 1468, a Venecia hacia 1469, a Lovaina, Valencia, Cracovia y Buda hacia 1473, a Westminster (entonces separada de la ciudad de Londres) hacia 1476 y a Praga hacia 1477. Hacia 1500 había imprentas establecidas en casi 250 ciudades. Estas imprentas habían sido fundadas con frecuencia por compatriotas de Johan Gutenberg. Hacia 1500 los alemanes habían abierto al menos 86 imprentas fuera del mundo germano-parlante: 37 en Italia, 18 en la península ibérica, 13 en Francia y 7 en los Países Bajos (aún no separados políticamente en norte y sur)<sup>101</sup>. La primera imprenta en Italia, por ejemplo fue fundada en Subiaco en 1465 por dos alemanes, Conrad Sweynheim y Arnold Pannartz. En Venecia, el primer impresor fue el alemán Johan von Speyer. En Buda, Andreas Hess desempeñó un papel importante; en Sevilla, Jacob Cromberger, que llegó en 1500, instaló un taller que funcionó por largo tiempo.

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

Las obras de algunos humanistas italianos también se imprimieron bastante pronto. Los poemas de Petrarca fueron publicados en 1470, y se

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

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

Con todo lo importante que pudo haber sido la multiplicación de ejemplares de los clásicos para el éxito del movimiento humanista, la imprenta fue algo más que un agente de difusión. Contribuyó e impulsó el proceso de lo que podríamos llamar «descontextualización» o «distanciamiento», un proceso crucial para toda recepción creativa. Leer una idea antes que oírla de otra persona hace más fácil que el receptor permanezca distante y crítico. El lector puede comparar y contrastar los argumentos presentados en diferentes textos, antes que verse abrumado por la presencia de un orador elocuente<sup>102</sup>.

Los contactos personales entre Italia y otros países de Europa siguieron siendo importantes. El humanista frisón Rudolf Agricola, por ejemplo, estudió en Italia en la década de 1470. Aprendió el griego allí y escribió una biografía de Petrarca. También el joven patricio nuremburgués Willibald

Pirckheimer (famoso hoy por su amistad con Alberto Durer), visitó Italia en 1488. Como buen humanista hizo bocetos de antiguos monumentos y copió sus inscripciones. Esas experiencias personales fueron indispensables para el éxito del movimiento renacentista, si bien ahora se hallaban reforzadas por el medio poderoso aunque impersonal de la imprenta.

## Resistencia

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

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

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

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

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

En el caso del humanismo, la vida de Máximo el Griego, una generación posterior, muestra las mismas fuerzas de resistencia a la innovación. Máximo, que había vivido en Italia y se movía en círculos humanistas, fue recibido con entusiasmo por el zar Basilio III y vivió en Moscú entre 1518 y 1525. Informó sobre la Antigüedad clásica y el descubrimiento de

América. Sin embargo no fue como humanista sino como monje de Athos que traducía los textos religiosos como fue recibido en Rusia. No es sorprendente que el debate florentino sobre la vida activa no haya suscitado ningún interés en Moscú, donde la alfabetización estaba limitada al clero. Sin embargo, incluso el interés bizantino tradicional por la antigua literatura y el pensamiento griegos parece haber tenido poquísima resonancia en Rusia<sup>105</sup>.

Estos episodios ilustran el poder de lo que Fernand Braudel ha denominado «rechazo» cultural<sup>106</sup>. Era difícil que las ideas y formas italianas cruzaran la frontera de un mundo en donde predominaba el cristianismo ortodoxo y el alfabeto cirílico, y donde el lenguaje de la liturgia eclesiástica era el eslavo. Incluso la imprenta fracasó en atravesar esta barrera. Traída por el zar Iván IV a Moscú, fue destruida durante una sublevación en 1565.

#### Cambio frente a continuidad

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

En las artes, lo que prevaleció (con pocas excepciones como Buda en la época de Matías) fue esencialmente, el «bricolaje», es decir, el préstamo de elementos sueltos antes que la totalidad; se tendía a adoptar un vocabulario decorativo italiano, antes que la gramática, entendida ésta como el conjunto de reglas para combinar los diferentes elementos. Las innovaciones fueron incorporadas a las estructuras tradicionales, literalmente en el

caso de la arquitectura, metafóricamente en el caso del humanismo. Tarde o temprano, sin embargo, el orden tradicional estaba destinado a ceder bajo la presión de intentar asimilar un número creciente de elementos extraños y nuevos. Este proceso se hizo más patente en la siguiente fase del Renacimiento que analizaremos en el siguiente capítulo.

### CAPÍTULO TRES

#### La era de la emulación: el apogeo del Renacimiento

DESDE HACE MUCHO HEMPO SE CONSIDERA el período que se extiende desde 1490 hasta 1530 como la etapa de apogeo del Renacimiento. En el arte italiano fue la época de Leonardo, Rafael y Miguel Ángel; en literatura, de Ariosto; en el norte de Europa, de Erasmo y Durero. Retrospectivamente podría decirse que estos cuarenta años fueron un momento de «cristalización». Una vez que se consolidó la fluidez del período previo, las líneas entre lo clásico y lo medieval se trazaron con más firmeza y las ambigüedades quedaron eliminadas.

Desde el punto de vista de sus coetáneos, sin embargo, un mejor término sería «emulación», pues entonces algunos escritores y artistas alcanzaron la suficiente convicción para proclamar que ellos o sus contemporáneos (Rafael y Miguel Ángel, por ejemplo) podían igualar o superar incluso las obras de los antiguos. Fue también el momento en que los artistas del norte de Europa comenzaron a rivalizar con los italianos.

#### El lugar central de Roma

Desde un punto de vista político, las fechas apropiadas para este capítulo no son los números redondos 1490-1530, sino 1494-1527, es decir, el período que transcurre desde la invasión francesa de Italia hasta el saco de Roma por las tropas del emperador Carlos V. Estos hechos tuvieron un impacto considerable en la cultura italiana. En lo que respecta a 1494, los escritos de Nicolás Maquiavelo y Francesco Guicciardini, dos de los más agudos pensadores de ese período, vuelven una y otra vez con gran amargura al trauma de la invasión francesa. No es exagerado decir que la inva-

sión, y más aún la falta de resistencia italiana, no sólo matizó sino que estructuró el pensamiento de ambos escritores, dándole un tono pesimista y una nueva conciencia del destino común de los diferentes estados italianos<sup>107</sup>. En cuanto al saco de Roma por los «bárbaros» del norte, para los humanistas italianos fue un hecho traumático que dispersó a los artistas y estudiosos que trabajaban allí, con lo que terminó un período en que la ciudad había sido un centro fundamental de desarrollo, que influía no sólo en Italia sino en gran parte de Europa<sup>108</sup>.

Roma, desde luego, tenía rivales, tanto en Italia como en otros lugares. Una de las obras maestras de la literatura italiana, el poema narrativo *Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto, publicado en 1516, fue escrito en Ferrara, una de las pequeñas cortes estudiadas antes (véase *supra*, p. 36). Ariosto quiso no tanto imitar a Virgilio, como competir con él, combinando la tradición clásica de la épica con la tradición medieval de la novela caballeresca. No se identificaba con los valores caballerescos ni los rechazaba, aunque trataba a Orlando y a otros paladines con una suerte de afectuosa ironía. El protector de Ariosto era el duque de Ferrara, Ercole d'Este, cuya pasión por la guerra no le impedía cultivar un vivo interés por todas las artes, desde la arquitectura pasando por la pintura y la música, hasta la literatura.

Florenia experimentó en esta época un renacimiento republicano que se inició con la expulsión de los Médicis en 1494 hasta su regreso en 1512, y tuvo un resurgir desde 1527 hasta 1530. Una vez más la importancia de los pequeños grupos en la innovación cultural es claramente visible; esta vez se trataba del grupo formado por Nicolás Maquiavelo, el futuro historiador Francesco Guicciardini, el diplomático Francesco Vettori, Donato Giannotti (famoso por el análisis del régimen republicano de Venecia que publicó en 1540) y Bernardo Rucellai, cuyos jardines (los «Orti oricellari») fueron el lugar donde el grupo se encontraba regularmente para discutir la mejor forma de gobierno y otros temas.

Maquiavelo escribió *El príncipe* en el aislamiento de su casa de campo en 1513, después de que los Médicis habían vuelto al poder. Es un libro de deliberada originalidad, que a veces recomienda exactamente lo opuesto a la sabiduría política convencional. Con todo, tanto en su tono como en su

lenguaje, se parece a una serie de textos de la época (cartas, informes confidenciales, etc.). En sus *Discorsi su Livio*, fragmentos de los cuales leía el autor a sus amigos en los jardines de Rucellai, Maquiavelo expresaba una y otra vez las actitudes de una generación de florentinos profundamente marcada por la invasión de 1494 y los hechos que la siguieron. Sostenía que era necesario seguir el ejemplo de la Antigüedad seriamente en la vida política como en las artes. La antigua Roma podía enseñar a la moderna Florenia y a otros estados a mantener su independencia<sup>109</sup>.

La restauración de la república de Florenia también influyó en las artes, al reanudarse los encargos públicos. Se cree en general que el *David* (1501) de Miguel Ángel era la personificación de la república. La estatua fue realizada para exponerla en un lugar público, originalmente sobre un pedestal de la catedral, y primero se puso en la Piazza della Signoria. Leonardo y Miguel Ángel recibieron el encargo del nuevo régimen de decorar el salón del Gran Concilio (una nueva institución que seguía el modelo veneciano) con escenas que glorificaban las antiguas victorias florentinas. Los dos artistas comenzaron a trabajar en frescos paralelos en 1504, aunque no los terminaron. El de Leonardo mostraba un grupo de jinetes luchando por el estandarte en la batalla de Anghiari, mientras que el de Miguel Ángel representaba un ataque contra unos soldados que se bañaban en el Arno justo antes de la batalla de Cascina. Estas obras inconclusas «sirvieron como escuela para el mundo» mientras permanecieron intactas, tal como escribió en sus memorias el orfebre Benvenuto Cellini que las vio en su juventud<sup>110</sup>.

En Venecia y en Florenia, este período fue una época de elevada conciencia civil, de identificación con la Roma republicana y de mecenazgo público para la literatura y las artes. Desde 1516 en adelante, los venecianos comenzaron a nombrar historiadores oficiales, el primero de los cuales fue el patricio humanista Andrea Navagero y el segundo su amigo Pietro Bembo, ambos elegidos por la elegancia de su latín. El mecenazgo del estado para las artes fue también importante. Los hermanos Bellini, y una generación más tarde, Tiziano, recibieron el encargo de pintar escenas de la historia veneciana en el palacio del Dogo (obras que fueron destruidas por un incendio en 1577). La pintura de Tiziano de la batalla de Cadore al

parecer imitaba la batalla de Anghiari dejada inconclusa por Leonardo. Sin embargo, los venecianos, Tiziano entre ellos, habían comenzado a hacer sus peculiares aportes caracterizados entonces por la relevancia del color en contraste con el énfasis florentino en el dibujo (*disegno*).

Con todo, desde la perspectiva europea (en particular, la de los europeos de esa época) es en Roma donde la sección italiana de este capítulo se debería concentrar. Con frecuencia se consideraba que Roma era el centro o capital del orbe (*caput mundi*). Esta hipérbole no debe ser tomada al pie de la letra, aunque Roma efectivamente se convirtió en el centro de la innovación en este período, sobre todo entre 1503 y 1521, durante el pontificado de dos papas amantes del arte: Julio II y León X (llamado Giovanni de Médicis en la época).

El núcleo del centro era un notable grupo de artistas y humanistas, que rivalizaban en creatividad con el círculo de Brunelleschi en Florencia un siglo antes. Miguel Ángel se dirigió a Roma en 1494 después de que los Médicis fueron expulsados de Florencia, y permaneció allí hasta 1501. Retornó a Florencia, como hemos visto, pero volvió a Roma a partir de 1505 para pintar la bóveda de la Capilla Sixtina entre 1508 y 1512 y para esculpir la estatua de Moisés para la tumba de Julio II en 1513. El escultor florentino Andrea Sansovino llegó a Roma en 1505, llamado por el papa Julio II. Leonardo da Vinci estuvo en Roma entre 1513 y 1517. Donato Bramante llegó a Roma alrededor de 1500 y comenzó la nueva basílica de San Pedro en 1506. Rafael llegó alrededor de 1508; fue presentado al Papa por Bramante (que venía como Rafael del pueblo de Urbino), y poco después comenzó a pintar los frescos de los aposentos de Julio II en el Vaticano, entre ellos *El Parnaso* y el llamado *La escuela de Atenas*.

La cohesión de este grupo no debe ser exagerada. Leonardo no era un hombre sociable. En verdad, según Rafael, era «tan solitario como un verdugo». Miguel Ángel tenía sus propios amigos. Con todo, los miembros de este círculo romano aprendieron uno de otro. Se dice que el papa León X pocos años después, hacia 1520, le dijo a Sebastiano del Piombo: «Mirad las pinturas de Rafael; tan pronto éste hubo visto las de Miguel Ángel dejó de inmediato el estilo de Perugino y se acercó cuanto pudo al de Miguel Ángel»<sup>111</sup>. El pintor florentino Rosso, que llegó a Roma en 1524,

aunque criticaba a Miguel Ángel trataba de imitarlo.

Hoy, la Roma de aquella época es más famosa por haber sido el ambiente de Miguel Ángel y Rafael. En ese momento, además, era también un célebre centro de poesía latina. El humanismo florecía, especialmente bajo el papa León, que había sido discípulo de Poliziano, y que se interesaba en la literatura y el conocimiento y coleccionaba manuscritos de los clásicos. Fueron llamados a Roma los eruditos griegos. Pietro Bembo llegó en 1512 y fue nombrado secretario papal en 1513, junto con su amigo Jacopo Sadoleto (los humanistas eran todavía bien recibidos en las cancillerías). El patricio Andrea Navagero, un humanista que escribía poesía latina y editó las obras de Ovidio para su amigo Aldus Manutius, fue el embajador veneciano en Roma hasta 1516. Otro diplomático humanista, Baldassare Castiglione, el autor del diálogo *Il Cortegiano* (1528), residió en Roma desde 1513 en adelante.

Algunos miembros de este grupo se hicieron amigos. Por ejemplo, Castiglione mostró el manuscrito de su diálogo a Bembo y Sadoleto para que sugirieran mejoras. Ayudó a Rafael a escribir un informe dirigido al Papa sobre la necesidad de preservar las antigüedades de la ciudad. Una carta de Bembo narra la excursión que hizo con Rafael, Castiglione y Navagero para ver la villa del emperador Adriano en Tívoli, no lejos de Roma. Gracias a este grupo de artistas y humanistas, el sueño de emular o incluso superar a la Antigüedad parece haberse hecho realidad.

El medio para una exitosa emulación, según la opinión predominante, era seguir ciertas reglas, como aquellas formuladas por Marco Girolamo Vida, otro protegido de León X, en su *Arte de poesía* (1527) (una adaptación creativa del poema de Horacio sobre el mismo tema). Más importante fue, sin embargo, Pietro Bembo al que podemos considerar como un pope de la cultura que establecía la ley en la lengua y la literatura. Siguiendo los precedentes clásicos, Bembo distinguía tres estilos: el elevado, el medio y el bajo, cada uno apropiado para tipos particulares de asuntos, aunque subrayaba la superioridad y pureza del estilo elevado. En el caso del latín, sostenía que la prosa debería seguir el modelo del «estilo mayestático» de Cicerón, con oraciones complejas y frases decorativas. El verso, por otra parte, debería seguir el ejemplo de Virgilio, como Vida

hizo en su *Christiada*, una épica de la vida de Cristo que le encargó León X. Sin embargo, la imitación que recomendaba Bembo no era mimética ni servil. Subrayaba la necesidad de una completa asimilación del modelo y declaraba que la «emulación debía siempre aunarse a la imitación (*aemulatio semper cum imitatione coiuncta sit*). Bembo no fue el primer ciceroniano. Hemos señalado antes que Poggio ya había atacado a Valla por su falta de respeto para con Cicerón (véase *supra*, p. 42). En la década de 1490, el humanista romano Paolo Cortesi había promovido la imitación de Cicerón, a lo que el florentino Poliziano había replicado proponiendo un enfoque más ecléctico. Con todo, la formulación de Bembo y su ejemplo influirían en la siguiente generación.

Bembo también ofreció un modelo de escritura pura y elegante en lengua vulgar. Este patricio veneciano que vivía en Roma dedicó considerable esfuerzo a establecer el toscano como la lengua literaria de Italia. En su *Prose della volgar lingua*, una poética de la lengua vulgar, Bembo propugnaba el arcaísmo (como hacen a menudo los puristas lingüísticos), fundándose en que era «mayestático» (uno de sus términos favoritos). Para la poesía, su modelo era el lenguaje de Petrarca y Dante, y para la prosa el de Boccaccio en el *Decamerón*. Estos tres autores eran para él los «clásicos» de la lengua vulgar, una nueva idea entonces pero que estaba destinada a tener influencia en el futuro (véase *infra*, pp. 94 y 123). El mismo Bembo escribió diálogos en italiano y sonetos a la manera de Petrarca, que se convirtieron en modelos literarios, no sólo en Italia, sino en Francia, España y otros lugares. Como Petrarca, sus poemas fueron musicados y sus opiniones sobre el estilo fueron traducidas a términos musicales por compositores como Willaert<sup>112</sup>.

Las ideas de Bembo sobre el lenguaje fueron a veces refutadas, pero tuvo un poderoso aliado para su campaña en la Toscana. La difusión de libros impresos con ejemplares idénticos ayudó a la normalización del lenguaje. La imprenta facilitó la llamada «canonización» de autores modelo en lengua vulgar, que comenzaron a ser publicados como si fueran clásicos latinos o griegos. El propio Bembo mostró el camino con su edición de Petrarca (1501) y Dante (1502), ambas publicadas por el impresor humanista veneciano Aldus Manutius, más famoso por sus ediciones de

escritores antiguos. Ariosto (véase la figura 5) recibiría un tratamiento análogo<sup>113</sup>.

Se hizo sentir en las artes visuales una tendencia parecida a formular reglas. En efecto, el vocabulario para describir y juzgar las obras de arte estaba aún construyéndose en este período -términos como gracia (*grazia*), facilidad (*facilità*), estilo (*maniera*), orden (*ordine*), antítesis (*contrapposto*), etc.-, y producía en gran parte de la antigua crítica literaria, especialmente de las obras de Cicerón, de Quintiliano y del *Ars poetica* de Horacio. La misma idea de un «estilo» artístico, junto con la distinción entre estilo elevado, medio y bajo, se derivaba directa o indirectamente de la retórica clásica<sup>114</sup>.

En el caso de la pintura, los modelos antiguos no eran asequibles, excepto unos pocos fragmentos de frescos, pero algunos pintores modernos entraron a formar parte del canon. Giotto era considerado a veces



Figura 5. Retrato de Ariosto, grabado de una traducción española de *Orlando furioso* (Venecia, Giolito, 1553). (Colección privada.) Compárese la imagen del poeta coronado con la del emperador Augusto (figura 7).

homólogo de Dante, mientras que Masaccio tenía el papel de Boccaccio. Leonardo, por ejemplo, reconocía la importancia de ambos predecesores. En su colección de biografías de pintores, escultores y arquitectos italianos publicada en 1550 (aunque fue escrita mucho antes), el artista toscano Giorgio Vasari formuló la importante idea de renacimiento (*rinascità*) de las artes, utilizando este nombre por primera vez. Vasari distinguía tres épocas de avance hacia la perfección, e identificaba la última época con la obra de tres artistas: Leonardo, Rafael y, sobre todo, Miguel Ángel, su propio maestro.

Este período fue también una época de creciente entusiasmo por la escultura antigua. Ya se ha puesto de relieve el interés en las estatuas clásicas por parte de humanistas como Poggio y artistas como Mantegna, pero fue en esta época cuando se puso de moda coleccionar esculturas en Roma y otros lugares. Los papas dieron ejemplo: Julio II tenía un patio de esculturas en el Vaticano creado para exponer su colección. Los nuevos descubrimientos tales como el *Apolo de Belvedere* y el *Laocoonte* (descubierto en 1506), de la colección papal, contribuyeron a aumentar el entusiasmo. Sadoletto escribió un poema latino sobre el *Laocoonte*, alabando su expresividad emocional y presentando el redescubrimiento de



Figura 6. Marcantonio Raimondi, grabado de Leonardo, *La última cena* (copyright Museo Británico, Londres). Un ejemplo temprano de la reproducción mecánica de una obra de arte.

la estatua como un símbolo de la vuelta de la antigua Roma a la luz, es decir, del propio Renacimiento. Miguel Ángel fue uno de los primeros en ver al *Laocoonte*, al cual emuló en una serie de obras. Dichas estatuas sirvieron para establecer un canon en las artes equivalente al de los clásicos literarios<sup>115</sup>.

En arquitectura, el informe escrito por Rafael (o por lo menos en su nombre) al papa León X en 1519 representa un manifiesto en favor del estilo clásico. Condenaba el «estilo germánico de arquitectura» (*la maniera dell'architettura tedesca*), es decir, lo que ahora se llama «gótico», así como los edificios de los mismos godos, que «carecían absolutamente de estilo» (*senza maniera alcuna*). Proclamaba el despertar de la arquitectura y exhortaba al Papa a igualar y superar a los antiguos (*superarli*).

El equivalente del ciceronianismo en la arquitectura fue lo que llamaríamos «vitruvianismo». El arquitecto romano Vitrubio había subrayado la importancia del llamado decoro, entendido como la adecuada combinación de elementos: la «severidad» de las columnas dóricas era apropiada para los templos de los dioses, mientras que la delicadeza de las columnas corintias era conveniente para los de las diosas. Los arquitectos que proyectaran palacios de tres plantas habrían de utilizar columnas o pilastras dóricas en la planta baja para simbolizar la solidez, jónicas en el primer piso y las delicadas columnas corintias en el piso superior. A partir de entonces, la «gramática» del estilo clásico, esto es, las reglas de la correcta combinación de diferentes elementos estaba dominada. La flexibilidad de la época de Brunelleschi, fuera resultado de la ignorancia o de la creatividad, se había perdido<sup>116</sup>.

Con las ediciones de Vitrubio y de grabados de las obras de Leonardo, Rafael y Miguel Ángel, la imprenta fue tan importante para la formación del canon de las artes visuales como del literario. La primera edición de Vitrubio apareció en Roma alrededor de 1490, mientras que la primera edición ilustrada salió en 1511 y una versión en italiano en 1521. La última cena de Leonardo llegó a más personas en forma de grabado que en su forma original<sup>117</sup>. El grabador Marcantonio Raimondi, que trabajaba en Roma, labró su reputación y la de su amigo Rafael con sus



«traducciones» de las pinturas de éste a estampas, trabajando tanto a partir de dibujos preparatorios como de pinturas acabadas, las cuales reproducía en un sentido emulativo y creativo, y no como una mera copia. También imprimió estampas de estatuas clásicas famosas<sup>118</sup>.

El apogeo del Renacimiento se debió no sólo a las elevadas realizaciones logradas por Leonardo, Rafael y Miguel Ángel, sino también al énfasis en lo que Vasari y otros llamaron el «gran estilo» (*grande maniera*). El objetivo, con palabras de Bembo, era la «majestuosidad» y esto quiere decir la exclusión de los elementos «bajos», tales como los objetos cotidianos y la expresión coloquial. Con todo era completamente imposible mantener estos elementos fuera de las artes, aunque les parecieran grotescos a Bembo y a sus colegas.

En efecto, fue en Roma donde el círculo de Rafael, quien encabezaba el equipo de artistas que decoraba las galerías del Vaticano, desarrolló el estilo «grotesco», una nueva forma ornamental que imitaba la decoración de las antiguas cámaras subterráneas o «grutas», sobre todo la *Domus Aurea* de Nerón recientemente redescubierta<sup>119</sup>. Vitrubio había criticado las «monstruosidades» (*monstra*) como las cabezas colocadas sobre troncos o tallos, por entender que eran signo de la decadencia de la pintura. Sin embargo, este estilo decorativo con sus animales, flores, frutos, esfinges, sátiros, centauros y demás, era muy admirado y pronto sería imitado en muchas partes de Europa (véase *infra*, p. 148). Un estilo equivalente floreció en la literatura, mostrando que el interés por lo grotesco no era una simple respuesta al redescubrimiento de la *Domus Aurea*. Al mismo tiempo que Bembo trataba de escribir como Cicerón, un monje italiano llamado Teofilo Folengo escribía poesía cómica en latín «macarrónico», un estilo rústico en el que un vocabulario latino se combinaba con la sintaxis italiana o se daban a las palabras italianas declinaciones latinas.

Es tentador referirse a un «contraataque» del estilo bajo en este período, en reacción contra la dictadura literaria de Bembo y sus manierismos estilísticos, a los que sus contemporáneos llamaban desdeñosamente «bemberías» (*Bemberie*). En este contraataque la figura principal fue Pietro Aretino, socialmente un marginal, hijo de un artesano en un tiempo

en que la mayoría de escritores era hijos de nobles o comerciantes. Llegó a Roma alrededor de 1517 y pronto se ganó una reputación de satirista. Su blanco era la conducta cortesana preconizada por Castiglione y el estilo elegante de hablar y escribir recomendado por Bembo. De forma parecida el poeta Francesco Berni, otro florentino que llegó a Roma en busca de fortuna, escribió elogios burlescos de la ebriedad, la peste y los cardos, y parodió uno de los sonetos de Bembo<sup>120</sup>.

El conflicto entre el clasicismo y el anticlasicismo de este período no debe ser malinterpretado. Los dos estilos eran opuestos complementarios, que a veces atraían a las mismas personas en diferentes ambientes, ocasiones y estados de ánimo. Se necesitaban mutuamente como contraste para poder definirse. El anticlasicismo no era tanto un movimiento como una actitud de juguetera irreverencia que podía coexistir con la admiración por el canon. Sin embargo era imposible confinar al estilo «bajo» dentro de estos límites, pues los rompió especialmente a partir de 1530, como veremos. A posteriori, el apogeo del Renacimiento parece haber sido un breve momento de inestable equilibrio.

Las cosas nunca volvieron a ser igual después de la muerte de León X en 1521, pero el fin de la época se fecha generalmente en el saqueo de Roma por las tropas del emperador Carlos V en 1527. Para entonces Clemente VII (Médicis) era papa, Rafael y Bramante ya habían muerto, Leonardo y Sadoleto se habían marchado a Francia, y Bembo había regresado a Venecia. No obstante este traumático episodio, visto por los humanistas como el regreso de los bárbaros, fue interpretado entonces como el fin de una época. Reinaron el saqueo y el vandalismo. Un anónimo soldado alemán garabateó el nombre de Lutero en letras mayúsculas sobre un fresco de Rafael en el Vaticano. Muchos artistas salieron de la ciudad para nunca más volver<sup>121</sup>. En el futuro el movimiento renacentista sería policéntrico. De hecho ya lo era para algunos artistas y eruditos no italianos.

Imperio y literatura

Los humanistas extranjeros plantearon un vigoroso desafío a la primacía

de Italia en esa época, como lo demuestra la historia de Christophe Longueil o Longolius, un francés que viajó a Roma en 1516 y se hizo amigo de Bembo. Longueil era un ardiente ciceroniano que fue muy bien recibido en los círculos romanos hasta que se descubrió que antes de partir hacia Italia había pronunciado un discurso sobre la superioridad de la cultura francesa. El caso de la «traición» de Longueil fue debatido en presencia de León X. El acusado fue absuelto, pero pese a ello pensó que era mejor marcharse de Italia.

Las opiniones de Longueil no eran raras en ese período. Erasmo, por ejemplo, afirmó una vez que la literatura latina había despegado gracias a los europeos del norte, lo cual provocó que el humanista florentino Giovanni Corsi escribiera una *Difesa d'Italia* (1535) en la que daba una larga lista, comenzando con Bembo, de italianos que eran «los más destacados en todos los tipos de arte». El biógrafo de Erasmo, el humanista Beatus Rhenanus, describía a su héroe llevando a Italia el saber «que otros solían traer de ese país». El estudioso inglés John Leland hablaba de que las musas habían cruzado las nieves alpinas para llegar a Gran Bretaña (*Musas transiliisse nives*) y proclamaba que el poeta sir Thomas Wyatt era equiparable a Dante y a Petrarca (*Anglus par Italis*).

Los humanistas Antonio de Nebrija, de España, Claude de Seyssel, de Francia, y Conrad Celtis, de Alemania, cada uno reclamaba la primacía para su propio país asociando el florecimiento de la literatura con el florecimiento de un imperio moderno, tal como Lorenzo Valla había hecho en el caso de la antigua Roma (véase *infra*, p. 42).

Nebrija, que había pasado diez años en Italia, se consideraba un gramático en lucha contra los bárbaros. El prólogo de su *Gramática castellana* (la primera gramática de una lengua moderna europea), publicada en 1492 y dedicada a la reina Isabel, sostenía con Valla que la lengua era la compañera del imperio, pues surgía, florecía y decaía con él. Nebrija fundamentaba sus argumentos con los ejemplos del hebreo (en su apogeo en la época de Salomón), el griego (predominante en la época de Alejandro) y el latín (en auge en la época de Augusto). Decía a la reina que la hora del castellano había llegado y que debía ser aceptado por los «pueblos bárbaros» bajo el reino de Isabel. Esta referencia a la tonta de

Granada y la incorporación a España del último de los reinos musulmanes («moros») en la península se ha leído a la luz del descubrimiento de América, con cuya fecha coincide simbólicamente la del libro de Nebrija<sup>122</sup>.

El consejero real Claude de Seyssel, en la introducción a su traducción de la historia de Roma del antiguo escritor Justino dedicada al rey Luis XII, hizo una observación análoga, afirmando que los romanos trataron de «engrandecer, enriquecer y elevar su lengua latina» (*magnifier, enrichir et sublimer leur langue latin*). En efecto, según De Seyssel (que también repetía a Valla), el Imperio romano fue mantenido por la «práctica y autoridad de la lengua latina» (*usance et autorité de la langue latine*). Gracias a las recientes conquistas francesas en Italia, el francés se estaba divulgando en forma parecida. De Seyssel alababa a Luis XII porque «procuraba enriquecer y engrandecer la lengua francesa» (*enrichir et magnifier la langue française*). Su traducción de una historia de Roma era sin duda una manera de incitar al rey a seguir los ejemplos romanos.

El poeta Konrad Celtis fue coronado por el emperador Federico III en Nuremberg en 1487, el primer no italiano en recibir el honor del que Petrarca había estado tan orgulloso. Celtis era famoso en su época por sus creativas imitaciones de las odas y las epístolas de Horacio. Su obra más célebre fueron los *Amores*, constituida por poemas donde el color local aparece en su descripción de cuatro mujeres de cuatro regiones noreuropeas: Haslina representa al río Vístula, Elsula el Rin, Úrsula, el Danubio, y Bárbara, el Báltico. Trató de emular las realizaciones de la moderna Italia y de la antigua Roma. No sólo poeta, sino erudito, Celtis planeó la *Germania illustrata*, un estudio de Alemania en el estilo de la corografía de Italia de Flavio Biondo. En una carta escrita en 1487, Celtis había ya proclamado que pronto los italianos se verían obligados a confesar que no sólo las armas y el imperio romanos se habían transferido a los alemanes sino también el esplendor de las letras (*litterarum splendorem ad Germanos commigrasse*).

En una conferencia pronunciada en la Universidad de Ingolstadt en 1492, el año en que se publicó la *Gramática* de Nebrija, Celtis llegó al extremo de comparar la moderna Alemania con la antigua Roma. Así como los

romanos se cultivaron al dominar Grecia, los alemanes podrían hacer lo mismo gobernando Italia. En su dedicatoria de un volumen de poemas al emperador, Celtis llamó a Maximiliano «segundo César» por haber «restaurado las letras clásicas a la vez que el imperio» (*romanas et graecas litteras cum imperio restituis*). Donde los italianos se identificaban con los romanos y asociaban a los europeos del norte con los bárbaros, Celtis identificaba a los alemanes con los victoriosos romanos y a los italianos con los débiles griegos<sup>123</sup>.

## Las artes

Esta sección se inicia refiriéndose a los mecenas porque generalmente eran ellos quienes (antes que el artista) escogían el tema y a veces incluso el estilo de un edificio, pintura o estatua. Isabella d'Este, por ejemplo, era marquesa de Mantua y una de las mecenas más famosas del arte de su tiempo. Coleccionaba esculturas clásicas y poseía réplicas del *Laocoonte* y el *Apolo de Belvedere*; también trató de adquirir obras de artistas contemporáneos como Giovanni Bellini, Mantegna, Perugino, Leonardo da Vinci y Miguel Ángel, para adornar su gruta y su estudio. Se decía que hablaba el latín mejor que cualquier otra mujer de su época. El apoyo que Isabella dio al humanista Mario Equicola para que escribiera sobre el amor es paralelo al que dio Elisabetta Gonzaga, duquesa de Urbino, a humanistas y hombres de letras como Bembo y Castiglione.

Fue a inicios del siglo XVI cuando un número importante de mecenas fuera de Italia comenzaron a encargar obras de estilo clásico. Por lo general estos mecenas eran de muy alto rango, fueran soberanos, eclesiásticos u otros aristócratas. Los aristócratas desempeñaron un papel importante en el siglo XV en Italia como hemos visto, pero su dominio era menor. En Florencia y en Venecia, en especial, el mecenazgo civil y el de ciudadanos particulares, con frecuencia mercaderes, dejó su huella en las artes. Es simplificar demasiado referirse al mecenazgo «burgués», tal como los historiadores sociales del Renacimiento suelen hacer. El adjetivo «urbano» puede resultar más adecuado. Con todo, el contraste entre la situación italiana y la de otros países es palpable. Podríamos por

tanto hablar de la «aristocratización» del Renacimiento en cuanto se difundió fuera de Italia y comenzó a asociarse más estrechamente con las cortes reales o de los grandes nobles.

Tres príncipes de la Iglesia, cuyos contemporáneos creían que serían papas, vivieron y gastaron con notable magnificencia en esa época, y sus visitas anuales a Roma les dieron una percepción de las nuevas tendencias. El cardenal Tamás Bakócz, era un hombre de origen humilde que se convirtió en primado de Hungría y conocía muy bien Italia. Su capilla en la catedral de Esztergom fue hecha con mármol rojo de los alrededores, aunque en un depurado estilo florentino. Su retrato en una medalla también da testimonio de su interés en el arte italiano. La segunda figura de este trío fue el cardenal Georges d'Amboise, un entendido de arte que abrigaba una admiración especial por la obra de Mantegna. Su castillo en Gaillon, construido por un arquitecto italiano, incluía una galería, un estudio, una capilla decorada por un artista italiano y una fuente hecha en Génova, para transportar la cual se hizo un camino especial hasta el castillo.

El cardenal Thomas Wolsey, de humilde origen como Bakócz, rivalizaba con el cardenal D'Amboise tanto en el mecenazgo como en otros aspectos. Hampton Court de Wolsey era más grande que la corte del rey, tal como apuntó con presteza el satírico John Skelton. El cardenal es considerado «uno de los más grandes mecenas de las artes en la historia inglesa», y estaba ciertamente interesado en las últimas tendencias. Su magnífico servicio de plata contenía una serie de piezas de lo que entonces se llamaba «obra a la antigua», es decir, de estilo renacentista. Wolsey también encargó una tumba de costosos materiales (bronce dorado y mármol) a un escultor italiano<sup>124</sup>.

Una de las consecuencias culturales de la invasión francesa de Italia fue que los italianos, como los griegos en los días del Imperio romano, cautivaron a sus conquistadores. El proceso se inició pronto. El artista Guido Mazzoni regresó a Francia en el séquito del rey Carlos VIII, ya en 1495, junto con pinturas, estatuas y tapices que había saqueado de Italia. Florimond Robertet, un militar que tomó parte en la expedición de Carlos VIII, desarrolló el gusto por el arte italiano mientras se encontraba allí y

adquirió una estatua de Miguel Ángel y un cuadro de Leonardo. Sin embargo, esta propensión se hizo más acentuada a inicios del siglo XVI, cuando los franceses se convencieron cada vez más de la superioridad artística de los italianos. Como el pintor francés Geoffrey Tory, que había vivido en Italia, afirmaba en su *Champ Fleury* (1529), los italianos eran «los soberanos de la perspectiva, la pintura y la escultura ... no tenemos a nadie comparable con Leonardo da Vinci, Donatello, Rafael de Urbino o Miguel Ángel».

Francisco I, que como Carlos VIII descubrió el arte italiano al invadir la península, habría estado de acuerdo. El rey quedó impresionado al ver *La última cena* en Milán, y se la habría llevado si hubiera podido desprenderla de la pared. El rey invitó a Leonardo a Francia, donde solía charlar con él, como después hizo con el orfebre Benvenuto Cellini (Francisco había aprendido italiano de su madre Luisa de Saboya). Miguel Ángel también fue invitado a Francia. Francisco I estaba también interesado en la escultura y la arquitectura. Según el embajador veneciano, el rey pidió al Papa que le diera el *Laocoonte*, aunque tuviera que hacer esculpir una réplica. El castillo real de Chambord fue proyectado por un italiano, Domenico da Cortona, aunque el trabajo fuera realizado por albañiles franceses. Se añadió una nueva ala al castillo de Blois, con galerías que imitaban las que diseñó Bramante para el Vaticano. El palacio de Fontainebleau fue también diseñado en un estilo italiano, con una galería decorada por el pintor italiano Rosso. Uno de los frescos, *La expulsión de la ignorancia*, simboliza al mismo Renacimiento<sup>125</sup>.

El palacio de Fontainebleau se inició en 1527, poco después de comenzado el palacio de Carlos V en Granada y al parecer con ánimo de competir con éste. El rey de Francia y el emperador eran rivales tanto en el mecenazgo como en la política y la guerra. El palacio de Granada fue proyectado por Pedro Machuca, que acababa de volver de Italia. El puro clasicismo romano de este palacio circular resulta de un espectacular contraste con el vecino palacio árabe de la Alhambra. Se ha sugerido que el estilo del palacio debe interpretarse como una proclamación de valores occidentales en oposición a los «orientales», pero es también posible

interpretarlo como una afirmación de los españoles de ser iguales a los italianos fueran antiguos o modernos<sup>126</sup>.

Que el emperador estuviera realmente interesado en el estilo del palacio «a lo romano», como decían en España, es algo dudoso. Cuando lo encargó no había estado en Italia. Lo mismo se puede decir respecto a su mecenazgo de la pintura y escultura. Carlos V llevó a Jan Vermeyen a Túnez para que pintara sus victorias sobre los «moros». También ennobleció a una serie de artistas, como al pintor de la corte, Tiziano, pero el emperador era mucho menos entendido que Francisco I o que sus dos parientas, su tía Margarita de Austria o su hermana María de Hungría, de quienes tomó a Vermeyen, Tiziano y otros pintores.

Margarita de Austria patrocinaba a pintores, escultores y arquitectos. Los artistas italianos Jacopo de Barbari y Pietro Torrigiano pasaron algún tiempo en su corte. Le agradaba la música, especialmente la de Ockeghem y Josquin. María de Hungría era también una mecenas de la música. Heredó y aumentó la colección de arte de su tía. Encargó unos veinte cuadros a Tiziano, pero también estaba interesada en la pintura flamenca del siglo XV y poseía el retrato de Arnolfini de Jan van Eyck que ahora está en la National Gallery de Londres. Sus intereses intelectuales tal como los muestra su biblioteca se analizarán más adelante<sup>127</sup>.

Entonces había demanda de arquitectos y escultores italianos en otros lugares de Europa. En Inglaterra, Torrigiano hizo las tumbas de lady Margaret Beaufort (1511) y del rey Enrique VII (1512), mientras que Giovanni da Maiano (véase la figura 7) y Benedetto da Rovezzano trabajaron para Wolsey. En Polonia, la reconstrucción del palacio real en la montaña Wawel en Cracovia (véase la figura 8) fue dirigida por un tal Francesco el Florentino (*Franciscus florentinus*). El palacio de Wawel impresionó a un visitante francés en 1573 porque tenía tres veces más galerías que el Louvre (*trois fois autant de logis que le Louvre*). El futuro Segismundo Stary de Polonia descubrió la arquitectura italiana durante los tres años que pasó en Buda en la corte del rey Ladislao y se familiarizó con las obras que había encargado el predecesor de éste, Matías Corvino. Su interés personal en los detalles arquitectónicos se manifestó en una carta de 1517 sobre una capilla que se estaba edificando

en la catedral de Cracovia: «El italiano estuvo aquí con el plano de la capilla que edificará para nosotros y nos agradó mucho, aunque le ordenamos cambiar unas cuantas cosas»<sup>128</sup>.

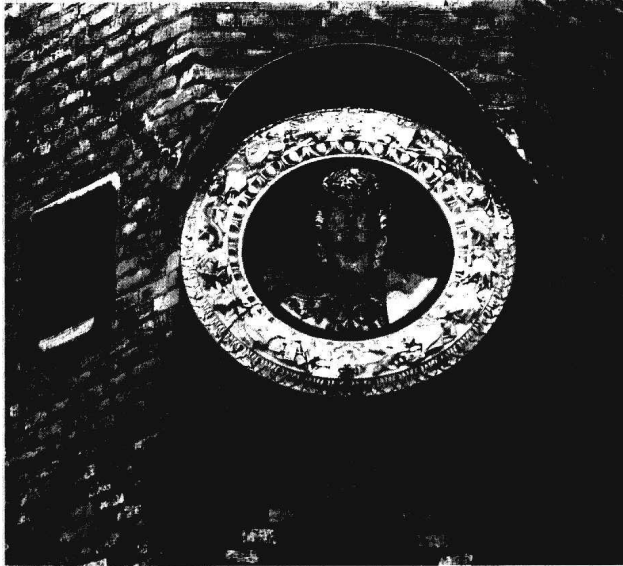


Figura 7. Giovanni da Maiano, redondel de terracota con el busto de Augusto, Hampton Court, c. 1521 (fotografía reproducida por cortesía del Dr. Philip Lindley). Un ejemplo temprano de la moda de las imágenes de emperadores romanos.

Muchos artistas y humanistas europeos fueron a Italia a estudiar en este período. El pintor alemán Alberto Durero visitó Venecia dos veces. El pintor español Alonso Berruguete pasó casi catorce años en Italia y estaba muy impresionado por la pintura inacabada de la batalla de Cascina de Miguel Ángel. Machuca estudió en Roma y Florencia. El pintor holandés Jan Scorel vivió en Venecia y en Roma. El trabajo posterior de estos artistas es una muestra de la impronta de los modelos clásicos e italianos en su imaginación. La exportación de grabados permitió a los artistas que no tenían la oportunidad de visitar Italia familiarizarse con el nuevo estilo. En España en la década de 1520, por ejemplo, más de un artista imitaba las estampas que Raimondi había hecho de la obra de Rafael.

Fue en esta época cuando algunos pintores de Alemania y los Países

Bajos se interesaron por primera vez por temas seculares, especialmente de la historia antigua y de la mitología clásica, que los maestros italianos como Rafael habían hecho famosos. Lucas Cranach de Wittenber, por ejemplo, hizo pinturas de Venus y Lucrecia. Albrecht Aludorfer pintó a Alejandro el Grande en la batalla de Issus como parte de una serie de escenas de batalla encargadas por el duque Guillermo IV de Baviera. Hans Holbein de Augsburgo creó su famosa serie de retratos que comprendía los de Enrique VIII y Tomás Moro.

La recuperación de la Antigüedad en las artes no agradó a todo el mundo. Dos holandeses a quienes rara vez se relaciona, Erasmo y Adriano de Utrecht (más tarde Adriano VI), compartían una desconfianza de las formas clásicas por considerarlas expresiones del paganismo. Otros admitían el estilo clásico, pero no el predominio italiano. La idea de emulación estaba siendo aceptada entonces. El poeta francés Nicolás Bourbon llamaba a Holbein «el Apeles de nuestra época». Se decía que el

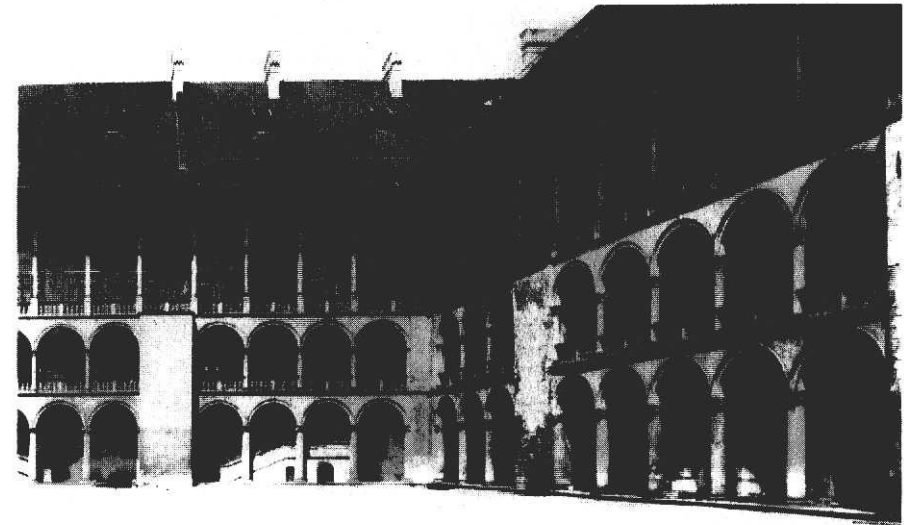


Figura 8. Patio del castillo Wawel, Cracovia (copyright Castillo Wawel, Cracovia). El palacio de Fontainebleau era la «segunda Roma» a causa de la bella colección de antigüedades allí reunido<sup>129</sup>. En un diálogo del humanista Cristóbal de Villalón, *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo*

presente (1539), se suponía que no sólo Rafael y Miguel Ángel sino artistas españoles como Alonso Berruguete y el escultor-arquitecto Diego de Siloé «exceden a los antiguos».

La emulación podía tomar formas diferentes e incluso opuestas. En Portugal por ejemplo, el rey Manuel I envió dos artistas a estudiar a Italia. Pero el estilo «manuelino» en arquitectura, llamado así en el siglo XIX por el nombre del rey y que se ejemplifica en el monasterio Jerónimo de Belém, en las cercanías de Lisboa, se distingue por su exuberancia ornamental, tan distante de los modelos clásicos e italianos como del gótico. Estos ornamentos, juguetonas referencias al imperio ultramarino de Portugal, comprenden guindalezas, cabrestantes, algas marinas, corales, lotos y cocodrilos. Se inspiraran o no en el arte musulmán o hindú, como algunos estudiosos sugieren, constituyen una notable declaración de independencia de los modelos tradicionales, así como de los contemporáneos<sup>130</sup>.

Para estudiar un caso de emulación e imitación creativa en este período podemos volver a Durero. Sus bocetos de pinturas italianas nos dicen algo de lo que aprendió en Venecia, especialmente de Giovanni Bellini, a quien encontró allí. Disfrutaba de una fama insólita en su propio tiempo. El emperador Maximiliano lo consideraba «renombrado por encima de otros maestros del arte de la pintura». Celtis, Erasmo y otros humanistas del norte de Europa cantaban sus alabanzas. Lutero lo citaba en sus *Tischreden*, y el colega de éste, el humanista Philip Melanchthon, citaba a Durero como ejemplo del gran estilo en la pintura, equivalente al gran estiro en la retórica.

La reputación de Durero se extendió mucho más gracias a las estampas. Los grabados del propio Durero y las estampas de sus pinturas realizadas por Raimondi hicieron que su trabajo llegara a tener influencia en Italia. Vasari lo declaró «tan universal» que si hubiera nacido en Toscana «habría sido el mejor pintor de nuestro país», toda una alabanza viniendo de un italiano. Los tratados de Durero sobre la proporción y la geometría (incluida la perspectiva) también aumentaron su reputación internacional. Estos tratados fueron traducidos al latín por el humanista alemán Joachim Camerarius, que también escribió su vida, la primera biografía de un

artista en el norte de Europa<sup>131</sup>.

## Humanistas

Los humanistas necesitaban del mecenazgo de los gobernantes, tanto como éstos necesitaban del consejo de aquéllos, tal como Erasmo y Budé apuntaron en sendos tratados sobre la educación de los príncipes, dedicados a Carlos V y a Francisco I respectivamente, y publicados uno en 1516 y otro en 1519. Budé investigó los premios concedidos a escritores en el mundo antiguo para dar fundamento a sus demandas, señalando por ejemplo que Virgilio había recibido el equivalente a 250.000 escudos por su obra. Parfraseando al poeta romano Marcial, Budé aseveraba que «se dice hoy en día que por la falta de mecenas no hay más Virgilio y Horacios» (*dit-on aujourd'hui que par faute de mécénates il n'est plus de Virgiles ni de Horaces*). Como en el caso de las cortes del siglo XV descritas antes (pp. 45-46), la educación humanista de los príncipes parece haber tenido algún efecto en sus posteriores intereses. Francisco I hacía que le leyeran los clásicos griegos y latinos en voz alta, y pidió a su embajador en Venecia (el humanista Lazare de Batt) que comprara manuscritos griegos para la biblioteca real. Carlos no era un gran intelectual pero uno de los pocos libros que se supone que le interesó fue la historia de Roma del escritor griego Polibio.

El papel de las princesas renacentistas como mecenas de las letras y de las artes merece resaltarse. La reina Bona, por ejemplo, esposa de Segismundo I de Polonia, había recibido una educación humanista en la corte de Milán y se dice que hablaba bien el latín. Aprendió polaco y promovió a los escritores. La reina Isabel de Castilla también sabía latín, que le fue enseñado por Beatriz Galindo, apodada «La Latina», una sabia dama que también escribió un comentario de Aristóteles. Isabel impulsó a Hernando del Pulgar a escribir la historia de España y ordenó a Nebrija que la tradujera al latín. La reina también mantenía correspondencia con la humanista Cassandra Federe. La hija de Isabel, Catalina de Aragón, recibió una buena educación de un tutor humanista y era capaz de hablar latín de forma improvisada. Como reina, Catalina fue mecenas de su

compatriota Luis Vives (que vivió algunos años en Inglaterra) y también del médico humanista Thomas Linacre, tutor de su hija, María Tudor. La más importante de todas fue Margarita de Navarra, hermana de Francisco I, que escribía poemas, dramas y cuentos siendo además mecenas y protectora de numerosos humanistas.

Los príncipes se interesaron cada vez más por atraer estudiosos italianos a sus cortes, fuera para que enseñaran a sus hijos o para que escribieran relatos panegíricos de sus hazañas o de las de sus antepasados en un elegante estilo latino, como había hecho Antonio Bonfini para el rey Matías. Así Paolo Emili de Verona escribió una historia de Francia para el rey Luis XII. Polidoro Vergilio de Urbino escribió una historia de Inglaterra (*Historia Anglica*) para Enrique VIII. El lombardo Pedro Mártir de Anglería fue nombrado cronista por Carlos V, y escribió la historia del descubrimiento del Nuevo Mundo, titulada *Décadas* en homenaje al historiador romano Livio.

Hubo aún más movimiento en la dirección inversa. En la década de 1480, por ejemplo, entre los humanistas que visitaron Italia estuvieron Konrad Celtis, Thomas Linacre, que estudió con Poliziano en Florencia, y Johan Reuchlin, que encontró a Ficino y a Lorenzo de Médicis. En la década de 1490 viajaron el francés Jacques Lefèvre d'Étaples, el inglés John Colet, y los polacos Piotr Tomicki y Nicolás Copérnico. El interés de Lefèvre por «beber en la fuente de un Aristóteles purificado», vale decir, estudiar los textos del maestro en el original griego, surgió a raíz de su encuentro con Ermolao Barbaro. Tomicki introdujo el latín clásico en la cancillería real al volver a Polonia. El platonismo de Copérnico, que alentó su teoría heliocéntrica (véase *infra*, pp. 117-118), data de la época en que era estudiante en Bolonia.

A partir de 1500 los visitantes extranjeros a Italia son demasiado numerosos para enumerarlos, de modo que bastarán unos cuantos ejemplos famosos. La biografía de Erasmo de su discípulo Beatus Rhenanus describe el «gran deseo» de su héroe de ir a Italia, advirtiéndole que «no hay otro lugar en todo el mundo más culto [*cultius*] en todo aspecto como esa región». En 1511 el poeta Jean Lemaire anotaba el descubrimiento de la «magnificencia, elegancia y dulzura» de la lengua toscana por los

franceses que frecuentaban Italia (*frequentans les Ytalles*). Entre los visitantes alemanes estuvieron el satirista Ubich von Hutten y el mago Heinrich Agrippa. Entre los franceses, podemos mencionar al abogado humanista Guillaume Budé y al filósofo Symphorien Champier, que luchó en el ejército francés y estudió en la Universidad de Padua. Entre los españoles, se cuentan el poeta Garcilaso de la Vega y el erudito Juan Ginés de Sepúlveda, que permaneció en Italia durante veinte años.

Pese al continuo entusiasmo que muestran estos peregrinajes, fue en esta época, alrededor de 1520, cuando los italianos perdieron la supremacía en los estudios humanistas. No era sólo la época de Erasmo, Reuchlin y Budé, sino también la del español Luis Vives y el inglés Tomás Moro. Algunos miembros de este grupo parecían sentir que se encontraban en el albor de una nueva era y que era una bendición estar vivos para verla. Erasmo declaró a los cincuenta años que «casi podía desear ser joven otra vez» a causa de «la proximidad de una edad de oro». El humanista alemán Ulrich von Hutten decía a su amigo Pirckheimer que era bueno estar vivo en una época en que florecían la creatividad y los estudios (*vigent studi, florent ingenia*). Era también la época en que el término humanista se difundió fuera de Italia. Lefèvre por ejemplo era llamado *humanista theologizans*. También a los seguidores de Reuchlin en Alemania se les llamaba a menudo *humanistae*. El término «Edad Media» (*media antiquitas, media aetas*) era utilizado por los humanistas alemanes de entonces, tal como había sido utilizado por los italianos del siglo XV.

Como en Italia, las nuevas ideas y técnicas se desarrollaron a menudo en grupos pequeños. Konrad Celtis, por ejemplo, estaba relacionado con Dürero y tenía amistad con Johan Trithemius, un erudito del griego y el hebreo que era abad de un monasterio benedictino, primero en Sponheim y después en Würzburg. Celtis tuvo una vida errante, pero en algunas de las ciudades donde se estableció, como Cracovia, Heidelberg y Viena, fundó *sodalitates*, es decir, grupos de estudio humanistas. Trithemius ofreció hospitalidad en su monasterio a una serie de humanistas como Celtis, Reuchlin, Agrippa, y dos franceses Gaguin y Charles de Bouelles<sup>132</sup>. En París, el círculo de discípulos, amigos y conocidos de Lefèvre estaba integrado por Gaguin, Bouelles, Budé y Beatus

Rhenanus<sup>133</sup>. En la nueva Universidad de Alcalá (véase la figura 10) un equipo de eruditos encabezado por Nebrija y apoyado por el cardenal Jiménez de Cisneros, editó una biblia políglota, con textos yuxtapuestos en hebreo, arameo, griego y latín<sup>134</sup>.

De igual forma, las cartas que intercambiaban los humanistas fueron una contribución importante a su ideal de una «república de las letras» (*respublica litteraria*) internacional. La frase se remonta al siglo XV, pero fue en este momento cuando los contactos académicos internacionales comenzaron a dar a esta colectividad imaginaria algún viso de realidad<sup>135</sup>. Asimismo la república de las letras se mantenía unida mediante la imprenta. En este campo también el predominio italiano (o más exactamente veneciano) fue desafiado en 1500, por París, Basilea y otras ciudades. El erudito-impresor Aldus Manutius tenía algunos imitadores fuera de Italia. En Basilea estaban Johan Amerbach, amigo de los principales humanistas alemanes, y Johan Froben, primero aprendiz de Amerbach y más tarde amigo, así como editor de Erasmo. En París figuraban Jodocus Badius, un neerlandés que había estudiado como Aldus con Battista Guarini en Ferrara. Badius, llamado a París por el humanista Robert Gaguin, fue impresor de la universidad y él mismo escribió libros (por ejemplo, un tratado de caligrafía) y publicó no sólo a los clásicos sino textos de Valla, Ficino y Poliziano. Su taller era un lugar de encuentro para el círculo de humanistas de Lefèvre.

Otro espacio donde el movimiento humanista pudo florecer fue la universidad. En Italia antes de 1500, el movimiento se había desarrollado ampliamente fuera de las universidades y hasta cierto punto contra ellas. A partir de 1500, por otra parte, una serie de universidades europeas, incluidas las nuevas de Wittenberg y Alcalá, ofrecían un ambiente favorable al nuevo saber. Esta afirmación puede demostrarse a través de la historia de tres materias de estudios: la poesía, el griego y el hebreo.

La poesía era uno de los principales intereses de los humanistas en el círculo de Marsilio Ficino, especialmente para Poliziano, un buen poeta en latín y en italiano, y para Landino, que proclamaba que la poesía estaba por encima de otras artes liberales. Como hemos visto (véase *supra*, pp. 40-41), Ficino comparaba la inspiración de los poetas con la de

los profetas. Desde finales del siglo XV en adelante, el estudio de la poesía comenzó a institucionalizarse en las universidades fuera de Italia. Una cátedra de poesía fue fundada en la Universidad de Lovaina en 1477, y en Salamanca en 1484. Los profesores daban sus clases sobre poetas latinos y griegos. En Salamanca, por ejemplo, el humanista lombardo Pedro Mártir de Anglería dio clases sobre Juvenal, y fue recibido -así lo dice- con gran entusiasmo. Celtis dio clases sobre Horacio, su poeta favorito, cuando enseñaba en la Universidad de Ingolstadt, y sobre Homero en la Universidad de Viena. También convenció al emperador de que fundara un colegio del poeta.

Los estudios de griego, que habían estado virtualmente confinados a Italia antes de 1500 (excepto pequeños grupos en París en la década de 1470 y en Salamanca en la de 1480), también se difundieron más ampliamente en este período. Erasmo aprendió esta lengua de un griego en París alrededor de 1500. Tomás Moro lo aprendió con William Grocyn (que había aprendido griego en Italia) en 1501, mientras que su amigo Colet comenzó a estudiar esta lengua un poco más tarde a los cincuenta años. La enseñanza de griego se estableció en la Universidad de Cracovia (c. 1500, a cargo de dos italianos), Alcalá (c. 1513), Leipzig (1515), París (1517), Wittenberg (1518) y en otros lugares<sup>136</sup>.

El griego se estudiaba no sólo porque era el idioma de Homero, de Aristóteles y Platón, sino porque era el idioma del Nuevo Testamento. Fue también en ese momento cuando el idioma del Antiguo Testamento comenzó a ser tomado en serio por un círculo internacional de eruditos cristianos. En 1311 el concilio de Viena había ordenado que se establecieran cátedras de hebreo en cinco universidades europeas, pero la orden no fue cumplida. Algunos humanistas del siglo XV se habían interesado en el hebreo. Pico della Mirandola, por ejemplo, tomó lecciones de hebreo de los eruditos judíos Elia del Medigo en Padua y Jochanan ben Isaac Alemanno en Florencia. A inicios del siglo XVI, sin embargo, el estudio del hebreo se estableció en una serie de universidades europeas. Alfonso de Zamora enseñó hebreo en Salamanca en 1511. En 1517, el famoso «colegio trilingüe» fue fundado en Lovaina para enseñar los tres idiomas de la Escritura: latín, griego y hebreo. Un colegio



semejante fue fundado en Alcalá. El hebreo se enseñó en la Universidad de Heidelberg desde 1519, en Basilea desde 1529, y en el nuevo Collège Royal en París (fundado por Francisco I a instancias de Guillaume Budé) a partir de 1530.

El hebreo no se estudiaba sólo para comprender el Antiguo Testamento. Para varios humanistas, a partir de Pico, el principal objetivo era comprender la cábala, es decir, la tradición secreta u «oculta» de los sabios judíos. La palabra cábala significa tradición, y a veces se traducía al latín en esta época como «recepción» (*receptio*). Con más exactitud, la cábala era una tradición mística, un intento de llegar a Dios meditando sobre sus muchos nombres. Los estudiosos de la cábala creían que el hebreo era la lengua original, la lengua de Dios, en la cual las palabras eran más que meros signos para las cosas y tenían su propio poder. Al usar los nombres secretos, los cabalistas podían convocar a los ángeles. No es difícil explicar el entusiasmo de los filólogos (amantes de la palabra) humanistas por esa doctrina<sup>137</sup>.

El atractivo de esta tradición griega para los humanistas cristianos era parecido al que ejercían Zoroastro, Hermes Trimegisto y hasta cierto punto Platón. Se creía que los textos de esta «teología arcaica» o *prisca teologia* (véase *supra*, p. 40) prefiguraban y por tanto confirmaban el cristianismo (no es necesario decir que los eruditos judíos consideraban bastante absurdo este uso de su tradición). De modo que Pico proclamó que «ninguna ciencia prueba la divinidad de Cristo tan bien como la magia y la cábala». En Italia los estudios cabalísticos comenzaron a florecer a inicios del siglo XVI. En Roma, por ejemplo, el cardenal Egidio da Viterbo, un discípulo de Ficino, se convirtió en un entusiasta de la que llamaba «verdad hebrea» (*hebraica veritas*). Le dijo al papa León X que los estudios bíblicos resucitarían en su época «como de sus cenizas», tal como los estudios griegos habían revivido en la época de Lorenzo de Médicis. En Venecia, el monje franciscano Erancesco Giorgi (o Zorzi) utilizaba la cábala como prueba de la armonía del cosmos. Como experto en armonía, fue consultado para la construcción de la iglesia de San Francesco della Vigna<sup>138</sup>.

En Alemania, Johan Reuchlin publicó *De arte cabalistica* en 1517, dedi-

cado al papa León X. Aseguraba que la tradición de la cábala hebrea daba acceso a la perdida «filosofía simbólica» de Pitágoras, cuya sabiduría provenía de Oriente. Pitágoras -afirmaba- ha renacido ahora, pues Reuchlin había podido exponer sus ideas de la misma manera que Ficino había expuesto la filosofía de Platón y Lefèvre la de Aristóteles. El discípulo de Reuchlin, Heinrich Cornelius Agrippa, estaba dando clases sobre Reuchlin ya en 1509, el año en que visitó a Trithemius y conversó con él «sobre alquimia, magia, cábala y cosas semejantes». Agrippa continuó en esta línea y escribió *De occulta philnsophia*, texto que fue finalmente publicado en 1531.

Como los neoplatónicos de finales del siglo XV en Florencia, con los cuales Reuchlin había estudiado, los humanistas alemanes estaban tratando de alcanzar el conocimiento de los antiguos misterios. Como el círculo florentino, asociaban la poesía, la profecía y la dignidad, con lo que Agrippa llamaba la «dignificación» del hombre. Como los florentinos, subrayaban la compatibilidad entre el cristianismo y las doctrinas secretas de los antiguos. En la portada del libro de Agrippa había una cita del Evangelio según San Mateo (10:26): «No hay nada encubierto que no haya de ser descubierto, ni oculto que no haya de saberse». Sin embargo, el grupo alemán tomó la cultura hebrea con más seriedad que sus predecesores, al hacer respetuosas referencias a los sabios rabíes que habían estudiado la cábala antes que ellos<sup>139</sup>.

El griego fue estudiado como la clave de la Antigüedad pagana y la cristiana. Como ejemplo de los vínculos entre ambas, y los usos de la antigua cultura griega por los humanistas de la época, la recepción de Luciano constituye un esclarecedor caso de estudio. Luciano que vivió en el siglo ti de nuestra era, era el autor de diálogos satíricos, coloquiales y vivaces. Tenían lugar por lo general en los cielos (el Olimpo clásico), o en el infierno (el clásico Hades). Al mirar la tierra desde el Olimpo, el filósofo Menipo, uno de los protagonistas de Luciano, encuentra las actividades humanas absolutamente banales. La función del Hades es mostrar a los hombres antaño importantes despojados de riquezas y poder. Las almas tienen que dejar todo tras de sí para entrar a la barca que las llevará por el río Estigia al otro mundo. El barquero, Carón (o Caronte), como Menipo,

comenta la locura humana.

Las obras de Luciano fueron publicadas en su lengua griega original en la década de 1490. Erasmo, Moro, Reuchlin y Budé a inicios del siglo XVI tradujeron algunos de estos diálogos al latín. Los diálogos indujeron a algunos humanistas, entre ellos, a Erasmo, Hutten y Valdés, a imitar o emular al satirista griego. Dice la Locura en el famoso *Elogio* de Erasmo: «Si desde lo alto de la Luna pudieras ver, como Menipo en otro tiempo, los innumerables barullos de los mortales, podrías creer que estaba viendo a una turba de moscas o de mosquitos pelear entre sí...» [trad. O. Nortes Valls, Barcelona, 1991, p. 231, XLVIII]. El Olimpo y el Hades se convirtieron en el cielo y el infierno cristianos. En la obra anónima *Julius Exclusus*, que casi con seguridad perteneció a Erasmo, el papa guerrero se presenta a las puertas del cielo y trata de abrirlas con sus llaves. Mantiene un diálogo con san Pedro, que está sorprendido por la apariencia mundana de su sucesor. Julio explica: «Ahora es una cosa diferente ser obispo de Roma»<sup>140</sup>.

Hutten y Valdés estuvieron entre los que siguieron el ejemplo de Erasmo. Así, el impresor Johan Froben decía que Hutten era «Luciano redivivo». En la obra de Hutten *Inspicientes* (Los que observan), el Sol y Faetón miran a los humanos como hormigas «dirigiendo grandes ejércitos por tonterías, muriendo por un nombre vacuo». Comentan la corrupción del papa León X, que exprimía al pueblo alemán con el pretexto de necesitar dinero para una cruzada contra los turcos, y la arrogancia de su nuncio el cardenal Cayetano. Hutten tradujo este diálogo y otros tres al alemán con el objeto de llegar a un público más amplio que sus colegas humanistas. Por la misma razón, Alfonso de Valdés, más erasmista que Erasmo, según un humanista, escribió en español<sup>141</sup>. En su *Diálogo entre Mercurio y Carón* se combinaban temas morales y religiosos. Mercurio baja al Hades a dar las últimas noticias del mundo superior. Al escuchar que Carlos V y Francisco I estaban en guerra, Carón compra una nueva galera temeroso de que su vieja barca no baste para todos los muertos que están a punto de bajar al Hades. Mercurio le describe la guerra desde el punto de vista de Carlos V (Valdés era secretario del emperador). Mientras conversan, las almas de los que recién han muerto van llegando y son interrogados sobre

su vida pasada por los, dos protagonistas. Entre las almas hay un antiguo gobernante, un ministro, un sacerdote y un teólogo, todos malvados y destinados al infierno. La forma de este diálogo sigue a Luciano, pero el tono es muy diferente. Es mucho más severo, y modifica al satirista griego para adaptarlo al estado de ánimo político y religioso de finales de la década de 1520.

El tono antiitaliano de estos diálogos debe recalcarse. La crítica a la Roma papal tenía visos nacionales (si no «nacionalistas»). La rivalidad nacional y la competencia erudita estaban estrechamente entrelazadas. En Francia, por ejemplo, entre los estudiantes humanistas del derecho romano, la emulación de Italia se convirtió en un rechazo al «método italiano» (*mos italicus*) en favor del propio, el *mos gallicus*, una distinción que se remonta al siglo XVI. El «método francés», la interpretación del derecho romano situándolo de nuevo en el contexto de la antigua cultura romana, era exactamente el método empleado por Valla y Poliziano, pero su práctica fue llevada más lejos en la Francia de esta época. Las *Annotationes in Pandectarum libros* (1508) de Guillaume Budé era una obra técnica pero también una pieza ejemplar de filología en la que el autor historizaba el derecho romano al mostrar que era producto de un período particular. Como los antiguos humanistas que habían estudiado la literatura y la filosofía clásicas y el Nuevo Testamento desde esta perspectiva, Budé intentó «restaurar» el derecho romano enmendando los textos corrompidos y despojándolos de las sucesivas capas de interpretaciones equívocas<sup>142</sup>.

## Conflictos

Es evidente que en esa época hubo profundas divisiones en el movimiento humanista. Un humanista incluso hablaba de la «guerra civil entre ciceronianos y erasmistas»<sup>143</sup>. El contraste, pongamos por caso, entre Bembo, con su entusiasmo por la forma literaria elegante, y Egidio da Viterbo, que vivía en Roma por entonces pero que pensaba que el latín era una lengua «bárbara» en comparación con el hebreo, no puede ser más patente. Estos conflictos no deberían ser reducidos a rivalidades locales o

personales. aunque éstas eran importantes. Manifestaban las contradicciones latentes en la empresa humanista. Erasmo puso el dedo en la llaga: ¿cómo podía reconciliarse el respeto por la Antigüedad pagana con el cristianismo? ¿Debía seguirse la letra o el espíritu de la tradición clásica? Si el movimiento humanista no se fragmentó por completo en este momento, el mérito quizá debería darse a sus enemigos, a quienes podríamos llamar los «troyanos», siguiendo el ejemplo de santo Tomás Moro en su defensa de los estudios griegos en Oxford. Los conservadores de Oxford no estaban solos. Casi al mismo tiempo en la Universidad de Lovaina se produjo un ataque similar contra los estudios griegos y hebraicos y contra la filología de Valla y Erasmo. En Francia, La Sorbona se opuso a los nuevos enfoques de los *lecteurs royaux*. En España, Erasmo tenía tantos enemigos como discípulos.

La hostilidad al humanismo que existía en muchos ambientes se muestra en dos notables controversias: el caso de Pomponazzi y el de Reuchlin. Pietro Pomponazzi era un profesor de la Universidad de Bolonia, que daba lecciones sobre la filosofía de Aristóteles. Aunque no era un estudioso del griego, como Ermolao Barbaro (véase *supra*, p. 47), participó en el movimiento para redescubrir lo que Aristóteles quiso decir originariamente, en oposición a lo que comentaristas posteriores (Averroes) le habían atribuido. En 1516, Pomponazzi publicó el libro *De immortalitate animae*, donde decía que Aristóteles había afirmado que el alma era mortal. El pequeño libro suscitó una gran polémica. Aunque Pomponazzi declaró que ni la mortalidad ni la inmortalidad podían ser demostradas mediante la razón natural, fue atacado como si defendiera la mortalidad del alma. Su libro fue quemado en Venecia y una serie de teólogos escribieron contra él. Pomponazzi no sufrió: la universidad le duplicó el salario. Con todo la recepción de su libro muestra la fuerza de los obstáculos a la recepción del humanismo<sup>144</sup>.

En el caso de Reuchlin, el antihumanismo se entrelazó con el antisemitismo. Primero Reuchlin fue atacado por oponerse a la supresión de libros judíos. Al defenderse, su obra se convirtió en blanco de nuevos ataques - en particular su libro sobre *De arte cabalistica*-. Paulatinamente la disputa se amplió en el campo intelectual e internacional. Reuchlin

llegó a la conclusión de que sus «adversarios bárbaros» estaban tratando de desacreditar los estudios griegos y hebraicos para defender sus propios estudios pueriles. Erasmo escribió a Reuchlin para asegurarle su apoyo contra la «malevolencia» de sus enemigos, y en una posdata a la carta dio una lista de amigos de Reuchlin en Inglaterra, entre los que estaban Moro, Colet y los amigos de éstos, Linacre y Grocyn<sup>145</sup>.

En Alemania se presentó la disputa como un ataque contra el humanismo por las fuerzas de la barbarie en las *Epistolae obscurorum virorum* (1515). En esta empresa colectiva Hutten desempeñó un papel fundamental. Las *Epistolae* eran cartas imaginarias escritas por y para los filósofos escolásticos en las universidades alemanas, como las de Colonia y Mainz, que pintaban un retrato colectivo de los clérigos enemigos de la poesía y del «moderno latín», quienes eran también defensores de los «buenos y viejos» libros de Pedro de España (escritor del siglo XIII sobre lógica), santo Tomás de Aquino, etc. En el acto de condenar a Reuchlin por ser «un poeta secular y un hombre arrogante, que se puso del lado de los judíos en contra de cuatro universidades ... y no está versado en Aristóteles o Pedro de España», los pretendidos escritores se condenan a sí mismos por estúpidos, ignorantes, codiciosos, autoritarios y antisemitas. El lenguaje de las cartas es híbrido. El latín en que están escritas, que refleja la cultura (o falta de ella) de los escritores, es medieval antes que clásico y está contaminado por la lengua vulgar. El estilo (o falta de estilo) de las cartas bastaba para hacer reír a los lectores humanistas.

Poco después de la publicación de las *Epistolae*, el humanista español Luis Vives publicó *In pseudodialecticos* (1520), un ataque directo y apasionado contra los filósofos escolásticos o «sofistas» de la Universidad de París. En un lenguaje que recordaba a Valla y a Erasmo, Vives denunció a los parisinos por sus estudios vanos y fútiles, «banalidad de banalidades» (*nugacissimas nugae*), por no saber distinguir las palabras de las cosas, por sustituir el lenguaje común con una jerga bárbara de «suposiciones», «restricciones», «apelaciones», etc. y por seguir a Pedro de España antes que a Cicerón o Quintiliano. En cambio, Vives propugnaba el estudio de «aquellas disciplinas que son dignas del hombre

y por tanto llamadas, las humanidades».

Los humanistas criticaron también los romances de caballería. Erasmo, Vives y Moro censuraban por igual las novelas más ampliamente leídas en su tiempo: las historias de Arturo, Lancelot, Tristán, Rolando, etc. porque estaban mal escritas, eran totalmente incultas, estúpidas y torpes (como Erasmo escribió en el *Enchiridion milites christiani* de 1503), y porque glorificaban la guerra y el amor fuera del matrimonio. El rechazo de las novelas caballerescas también estaba unido a la crítica de la guerra en la *Utopía* de Moro y en el comentario de Erasmo sobre el proverbio *Dulce bellum inexpertis* (Dulce es la guerra para el que no la ha experimentado).

Sus protestas no tuvieron ningún efecto. La novela caballeresca *Amadís de Gaula*, publicada por primera vez en 1508, se convirtió en un libro muy vendido en muchas partes de Europa en el siglo XVI, con innumerables continuaciones y traducciones al francés, italiano, alemán e inglés. Aunque Erasmo había advertido a Carlos V contra este tipo de lectura en *Institutio principis christianis*, entre los pocos libros que se sabe interesaron al emperador estaba la novela caballeresca *Le chevalier délibéré*, que hizo traducir al castellano. Francisco I no era muy diferente de Carlos en este sentido, pues encargó un poema a un escritor italiano de su corte, el exiliado florentino Luigi Alamanni, pero el asunto que escogió provenía de una novela caballeresca francesa. Durante su cautiverio en España este rey leyó el *Amadís* y le gustó tanto que a su regreso hizo que lo tradujeran al francés.

En las artes visuales también el contacto y el conflicto entre estilos produjo una cultura híbrida. El cardenal Georges d'Amboise y sus hermanos mandaron hacer edificios no sólo del estilo renacentista sino también del gótico, como el Palais de Justice en Ruan y el Hôtel de Cluny en París. Cuando Diego de Siloe estaba trazando la nueva catedral de Granada, algunas personas apelaron al emperador Carlos V para que prohibiera al arquitecto edificar «a lo romano», insistiendo en el «modo moderno», es decir, el gótico<sup>146</sup>. Carlos era al parecer ambivalente sobre este asunto. Podríamos decir que el emperador, Francisco I y una serie de artistas y hombres de letras vivían simultáneamente en el mundo de Huizinga y en

el de Burckhardt.

Para hacer más complicadas las cosas, algunos humanistas fuera de Italia acabaron viendo a la despreciada Edad Media como el equivalente al pasado romano en sus regiones de origen. El sentimiento de rivalidad con Italia propiciaba actitudes positivas hacia los «bárbaros». Los humanistas alemanes se mostraban contentísimos con los elogios a sus antepasados en la *Germania* de Tácito. Celtis escribió una obra épica sobre Teodorico, el caudillo de los ostrogodos, y editó los dramas de Hrotsvitha, monja del siglo IX.

La época final de la Edad Media se convirtió en objeto de interés y simpatía. El emperador Maximiliano encargó una edición de épica medieval alemana. El humanista alsaciano Jacob Wimpheling alabó la arquitectura de la catedral de Estrasburgo, sus columnas, su tracería y sus estatuas góticas.

Erasmo, el archihumanista

Para unir los hilos de este capítulo sería de ayuda acercarnos más a Erasmo, el homólogo de Bembo en la Europa del norte. Erasmo compartía el general desprecio humanista por los filósofos escolásticos, los «pendencieros escotistas» y los «tozudos ockhamistas», con su «descuidado y bárbaro latín» y sus «sutilezas de telaraña». Censuraba dichas barbarie y compartía la admiración general por la Antigüedad pagana y la cristiana, sobre todo por esta última. Aprendió de Cicerón y de Luciano (como hemos visto), y tuvo a su cargo la edición de varias obras de los Padres de la Iglesia. Creía en la recuperación del saber, por lo que escribía en 1517 que «las bellas letras que estaban casi extinguidas son ahora cultivadas y abrazadas por los escoceses, daneses e irlandeses» (es decir, los que consideraba en la periferia de Europa). Admiraba a los primeros humanistas, sobre todo a Rudolf Agricola, a quien definía como «uno de los primeros en traer un aire del nuevo saber desde Italia», y a Lorenzo Valla, cuyas *Adnotationes* al Nuevo Testamento fue el primero en publicar.

A diferencia de los primeros humanistas, sin embargo, Erasmo se formó

en una época en que ya existía la imprenta. Gozaba de buenas relaciones con los impresores, en especial con Aldus Manutius en Venecia y la familia Froben de Basilea. Gracias a este nuevo medio, así como a su don para articular ideales humanistas de forma más clara y convincente que sus colegas, se convirtió en una suerte de «archihumanista» de su tiempo, el de más éxitos y más respetado en toda Europa. Su *Enquiridión o manual del caballero cristiano*, un texto piadoso para los laicos, tuvo veintiséis ediciones entre 1503 y 1521, y fue traducido al checo (1519), alemán (1520), inglés (c. 1522), holandés (1523), castellano (1524), francés (1529), italiano y portugués. El *Elogio de la locura*, la sátira por la que es quizá más conocido hoy en día, tuvo treinta y seis ediciones entre 1511 y 1536, y fue traducida al checo, al francés y al alemán.

En consecuencia Erasmo gozó de una reputación internacional de una escala no igualada por ningún erudito antes que él, y no muchos después. Hizo un viaje triunfal por el Rin en 1514. Fue invitado a España por el cardenal Cisneros, a Francia por Francisco I, a Inglaterra, Baviera, Suiza, Hungría, Polonia, donde, según un testimonio inglés en 1527, «no pasaba un día sin que se hicieran muchas menciones a Erasmo». Pese a proclamar que no fomentaría «erasmistas», tenía muchos seguidores. En Inglaterra, entre sus amigos y discípulos estaban Tomás Moro y John Colet. En Francia, Lefèvre d'Étaples, Margarita de Navarra y Rabelais, que escribió una carta en homenaje a su maestro. Entre los españoles, Vives y Valdés eran sus discípulos más famosos. Se dio una clase sobre el *Elogio de la locura* en la Universidad de Wittenberg en 1520, un desusado tributo para un erudito vivo. Se levantaron estatuas de Erasmo en Basilea y en su ciudad natal, Rotterdam, en un tiempo en que sólo los gobernantes, guerreros o santos recibían normalmente este honor. Poco después de su muerte su discípulo Beatus Rhenanus escribió su biografía<sup>147</sup>.

Esta reputación internacional era particularmente apropiada para un hombre que una vez escribió (a Ulrich Zwingli en 1522): «Quisiera ser ciudadano del mundo» (*Ego mundi civis esse cupio*). Por «el mundo», Erasmo quería decir la comunidad europea del saber. Mantuvo correspondencia con sus colegas humanistas en muchos países, confesando que había escrito tantas cartas que «dos coches apenas podrían cargar tanto peso». En-

tre sus correspondientes más asiduos, dejando aparte a sus compatriotas neerlandeses, había alemanes (Beatus Rhenanus y el abogado Ulrich Zasius), ingleses (Moro y Colet), franceses (Budé); italianos (Ammonio), españoles (Vives), portugueses (Damião de Gois) y húngaros (Miklós Oláh).

Erasmo era tan extraordinario en su éxito como en la enorme cantidad de sus publicaciones. En sus últimos años tuvo secretarios y otros asistentes para labores tales como la corrección de pruebas, de modo que puede ser considerado el homólogo literario de Rafael: el jefe de un taller humanista. En cuanto a sus actitudes, por esta época había tantos conflictos dentro del movimiento que cualquier individuo puede ser considerado típico. Erasmo apoyaba el estudio del hebreo como uno de los tres lenguajes necesarios para retornar a las «fuentes» del cristianismo, pero nunca lo aprendió, explicando en una carta a Colet que «la extrañeza del idioma» le repelía. Apoyó a Reuchlin en 1516, como hemos visto, pero le disgustaba el tono de las *Epistolae obscurorum virorum* y tenía serias reservas sobre el estudio de la filosofía oculta. «Talmud, Cábala, Tetragrammaton, Portae Lucis: nombres vacuos», escribió a un amigo alemán en 1518: «preferiría ver a Cristo infectado por Escoto que por esa basura».

Erasmo era también ambivalente respecto a los humanistas italianos, de quienes aprendió la importancia de la filología. Admiraba las *Adnotationes* de Valla, y se inspiró en ellas y las publicó. Por otra parte, su visita a Roma en 1509 no lo llenó de entusiasmo. Por el contrario, suscitó su posterior rechazo a los humanistas romanos manifiesto en su diálogo *Ciceronianus* (1528), que se puede leer como una respuesta al análisis de Bembo de la imitación quince años anterior. El autor confesó que «ofendió a bastantes italianos tal como yo pensaba». En este diálogo, Erasmo presenta a un necio pedante, Nosoponus, que se niega a usar palabras o incluso inflexiones que no se pudieran encontrar en los escritos de Cicerón. Nosoponus y otros «simios de Cicerón» (*Ciceronis simii*) son criticados por otro personaje, Bulephorus, quien distingue entre imitación y emulación, la primera dirigida a seguir el modelo y la segunda a superarlo. Según Bulephorus, un buen orador adaptará el pasado al presente. Erasmo hábilmente volvió la idea esencial de Cicerón del decoro o propiedad contra

los ciceronianos<sup>148</sup>.

El diálogo de Erasmo escenificó una tensión existente en el movimiento humanista: la tensión entre el deseo de imitar el ejemplo de la Antigüedad y el sentido de la perspectiva histórica, es decir, la conciencia de la distancia cultural entre el pasado y el presente. Sin embargo, *Ciceronianus* tenía otros niveles de significado, pues el diálogo no sólo atañía al estilo latino sino que tenía visos religiosos y políticos. Publicado en 1528, un año después del saqueo de Roma, expresa el temor de que el paganismo había sido revivido por Bembo y su círculo. Lo que inspira la imitación de Cicerón, dice Bulephorus, es *paganitas*. Esta reverencia por un autor pagano es una especie de «superstición» y los ciceronianos son una «nueva secta». Literariamente, su superstición tomaba la forma de describir a Dios como Júpiter y al Papa como el antiguo *flamen* romano o sumo sacerdote. En las artes visuales esto significa retratar a Cristo en la forma de Apolo (tal como Miguel Ángel estaba haciendo en la Capilla Sixtina).

Sin embargo, Erasmo sufrió un doble rechazo por los subsiguientes reformadores de la Iglesia, fueran protestantes o católicos. Lutero y sus partidarios lo consideraban demasiado ambiguo (una «anguila») o demasiado tímido. Durero escribió en su diario en 1521: «Oh Erasmo de Rotterdam, por qué no te adelantaste ... Escucha, tú, caballero de Cristo, avanza ... alcanza la corona del martirio». El entusiasmo de Erasmo por algunos aspectos de la Antigüedad clásica también fue censurado. El hombre que criticó el apogeo renacentista romano por demasiado pagano fue definido por Lutero como un «burlón Luciano» o incluso como «ateo».

Para mayor ironía, Erasmo fue visto por los católicos como demasiado cercano a Lutero. En Francia, La Sorbona condenó sus *Colloquia* en 1526. En España, los seguidores de Erasmo comenzaron a ser considerados «luteranos» aproximadamente a partir de 1530 en adelante. En Italia, una generación después, Erasmo era también definido como luterano<sup>149</sup>. Estos ejemplos pueden dar la impresión de que el Renacimiento había terminado alrededor de 1530. Que tal opinión es errónea es uno de los puntos a demostrar en el siguiente capítulo.

## CAPÍTULO CUATRO

La época de la variedad: el Renacimiento tardío

SE HA DICHO QUE LA TRANSICIÓN de Erasmo a Lutero señaló una «crisis» o incluso el fin del Renacimiento. La famosa disputa entre Erasmo y Lutero en la década de 1521 sobre el libre albedrío solía verse como el símbolo del conflicto entre el Renacimiento y la Reforma, en el cual Erasmo representaba la derrotada posición humanista que defendía la «dignidad del hombre». Igualmente se ha sostenido que el humanismo inglés quedó «detenido» en la década de 1530. Para el caso de los países católicos, se ha planteado a menudo que el Concilio de Trento, convocado para reformar la Iglesia en respuesta al desafío de Lutero, significó el fin del Renacimiento. Después de todo, el proyecto trilingüe fue vencido. El Concilio reafirmó que la traducción tradicional de la Biblia, la *Vulgata*, era la versión oficial, un revés importante para el proyecto de volver «a las fuentes». Las obras de los principales escritores renacentistas desde Erasmo a Maquiavelo fueron incluidas en el *índice* de libros prohibidos.

Se ha propuesto también la idea de un «contra-Renacimiento». En la historia del arte en particular la década de 1530 ha sido considerada un momento decisivo, una época en que el Renacimiento fue reemplazado por el manierismo, definido como una reacción contra la armonía, la proporción e incluso contra la razón, que expresaba una crisis política y espiritual que suele compararse con la de inicios del siglo XX<sup>150</sup>.

No existen fronteras objetivas entre períodos en la historia. La periodización siempre implica una opción de lo que se considera importante o significativo. Es difícil negar que las décadas de 1520 y 1531 definieron una especie de inflexión en la historia cultural europea. Si esta inflexión marcó o no el fin del Renacimiento es una cuestión distinta. Por ejemplo, la idea de que el humanismo terminó a inicios del siglo XVI depende del supuesto de que el humanismo italiano del siglo XV era pagano, en contraste con el «humanismo cristiano» del norte de Europa, el cual facilitó el camino a la Reforma que acabó del todo con él. Como hemos visto antes (véase *supra*, pp. 90-91), Erasmo parece haber compartido la opinión de que los italianos eran paganos, pero esto reflejaba la falta de comprensión

de los europeos del norte hacia el sur. Otra razón para que sea atrayente la idea de que el Renacimiento terminó en la década de 1520 es la presunción de que la historia es un relato formado por acontecimientos espectaculares antes que por tendencias generales. Se presupone que sólo un actor histórico importante podría estar en escena en un momento determinado: entra la Reforma, el Renacimiento hace mutis. El saco de Roma por un ejército en que había protestantes alemanes ofrecería una ilustración palpable del súbito fin del movimiento.

Una perspectiva alternativa, que se desarrollará en este capítulo, es que el Renacimiento continuó imbatible durante un siglo más, hasta aproximadamente 1630. En vez de considerar el manierismo como un «antirrenacimiento», cabe pensarlo como una fase tardía o una variedad del arte renacentista, en que las reglas de Cicerón y Vitrubio eran tan conocidas por los creadores y espectadores que los artistas se complacían y complacían al público al romper estas reglas o jugar con ellas, subvirtiendo las expectativas de los lectores o visitantes, como en el famoso caso del Palazzo del Tè en Mantua, proyectado y decorado por el discípulo de Rafael, Giulio Romano, donde parece que los triglifos se deslizan del friso y que los techos estuvieran a punto de caer sobre los visitantes<sup>151</sup>. Las nuevas variaciones del humanismo fueron producidas durante la coexistencia y la interacción con el protestantismo y el catolicismo de la Contrarreforma. En arte, literatura y música algunos de los intentos más logrados y exitosos de emular los modelos italianos y de la Antigüedad aparecieron en este período, no antes. No era tanto un período nuevo, como un otoño del Renacimiento o incluso un veranillo de San Martín<sup>152</sup>.

Las expresiones de haber igualado a los antiguos revelan una creciente confianza cultural en diferentes partes de Europa<sup>153</sup>. Así el dramaturgo Gil Vicente era llamado el Plauto portugués, el humanista Jerónimo Osorio, el Cicerón portugués, y el historiador João de Barros, el Livio portugués. En Baviera, Johannes Aventinus era equiparado a Heródoto; Pieter Corneliszoon era el Tácito holandés. El Ovidio inglés era Michael-Drayton, y el Ovidio checo, Simon Lomnický. Gaspara Stampa era la nueva Safo. El dramaturgo Nicodemus Frischlin era el Aristófanes alemán. El poeta lírico neolatino Johannes Secundus era el Propercio de los Países Bajos. El

satirista Joseph Hall y el poeta Francisco de Quevedo, los nuevos Céne-cas. El poeta Luis de Góngora era el Homero español. El arquitecto Hans Vredeman de Vries era el Vitrubio flamenco y el astrónomo Tycho Brahe era el Ptolomeo danés. Los poetas franceses, entre ellos Pierre Ronsard, llamados la «Pléiade» (otro ejemplo del papel de los grupos pequeños en la innovación), tomaron dicho nombre de un grupo de poetas alejandrinos.

Italia, por otra parte, planteaba más de una amenaza para la confianza en sí mismos de artistas y escritores de otros lugares, porque los italianos no tomaban sus realizaciones muy en serio. El escritor alemán Johan Fischart, por ejemplo, se quejaba del análisis de Vasari sobre el arte alemán en sus *Vite*. El resentimiento suscitado por un amor despechado por Italia es un ingrediente importante de la «italofobia» de esa época (véase *infra*, p. 150).

#### Variedad

Una razón para el título de este capítulo es el énfasis sobre la *varietas* en tantos debates sobre el arte y la literatura a finales del siglo XVI. La inspiración o por lo menos la legitimación de esta tendencia a la variedad proviene del orador romano Quintiliano. Era muy frecuente citar o parafrasear el famoso pasaje del libro X de su tratado *Institutiones oratoriae*, donde sostenía que había diversas medidas de excelencia en la oratoria y no un único modelo correcto.

Es verdad que algunos críticos continuaron subrayando la importancia de la unidad en un trabajo literario, y criticaron a Ariosto, por ejemplo, porque su *Orlando furioso* carecía de unidad formal. También es cierto que la imprenta promovió la normalización cultural y que en las artes visuales veremos el surgimiento de un estilo italianizante internacional a costa de estilos regionales. Con todo, éste fue un período en que los modelos clásicos o italianos fueron interpretados de una manera deliberadamente libre y creativa. Hubo asimismo reacciones contra el estilo italiano, tanto italo-fobia como italo-filia.

En otras palabras, el conflicto entre formular y romper las reglas que ya se

ha analizado (véase *supra*, p. 67) era todavía más agudo en este período que antes. En literatura, las reglas para los diferentes géneros fueron formuladas a partir de la *Poética* de Aristóteles. Se interpretó que Aristóteles afirmaba por ejemplo que los protagonistas de la tragedia eran personas de alto rango, pero no los de la comedia, que eran personas comunes y corrientes; y que los dramas debían observar las unidades de tiempo, lugar y acción. La casa editorial veneciana de Giolito en particular difundió la idea del canon literario creada por Bembo al publicar ediciones de clásicos modernos, sobre todo Petrarca, Boccaccio y Ariosto, presentados al público con el cuidado y el aparato crítico antes reservado a los antiguos escritores, con glosarios, comentarios, etc. El propio Bembo recibió el mismo tratamiento a inicios de la década de 1560<sup>154</sup>.

Giorgio Vasari impulsó la idea de un canon artístico mediante los juicios que escribió en su *Vite de' più eccellenti pittore*, publicada primero en 1550 y en una edición aumentada en 1568. En la arquitectura continuó el vitrubianismo. El patricio veneciano Daniele Barbaro, antiguo discípulo de Bembo, publicó una importante traducción de Vitrubio en 1556 con un comentario actualizado del texto. Vitrubio se hizo ampliamente conocido fuera de Italia por esta época. Una traducción francesa se publicó en 1547, con ilustraciones del artista Jean Goujon, y una traducción alemana apareció en 1548. Los arquitectos Sebastiano Serlio (un antiguo asistente de Rafael) y Andrea Palladio contribuyeron a establecer las reglas de Vitrubio con *Trattato di architettura* en cinco libros (1537-1547) y *Quattro libri di architettura* (1570), que llegaron a ser importantes también fuera de Italia. Serlio, por ejemplo, fue traducido a cinco idiomas en esa época. Vasari no fue traducido pero su obra estaba en las bibliotecas no sólo de otros arquitectos como Juan de Herrera e Inigo Jones, sino también del mago John Dee y el pintor El Greco. Palladio aún no había adquirido la importancia que llegaría a tener en el siglo XVIII (véase *infra*, p. 201), pero también era conocido en el extranjero. Por ejemplo, el conde de Arundel, llevó consigo su ejemplar de Palladio a Italia en 1613. Sin embargo, la tiranía de las reglas no debe exagerarse. Algunos dramaturgos no obedecían a Aristóteles. El antipetrarquismo era una moda al

igual que el petrarquismo. El artista holandés Karel van Mandel desafió el modelo toscano de Vasari para la excelencia artística y defendió la relatividad de las normas, señalando que en Java, al contrario que en Europa, el blanco representaba la pena y el negro la alegría<sup>155</sup>. El propio Vasari dejó un lugar en su teoría para lo que llamaba el «capricho» o la «licencia», como en el caso de la época final de su maestro Miguel Ángel, que «se apartó mucho de la proporción, el orden y la regla que seguían los demás». Con todo, según Vasari, todos los artistas estaban en gran deuda y muy obligados hacia Miguel Ángel, en vista de que fue él quien rompió las cadenas y ataduras que confinaban la creación artística a las formas tradicionales. Treinta años más tarde, en un tratado sobre música, Vincenzo Galilei (el padre de Galileo) comparó al compositor Cipriano de Rore con Miguel Ángel como ejemplo de alguien que sabía cuándo romper las reglas. Otro artista de este tipo era Giulio Romano. También Serlio en su libro muy adecuadamente titulado *Libro straordinario della porta* (1551) estaba interesado no tanto en las reglas como en la «licencia». Asimismo Palladio se apartó de sus modelos romanos en aspectos importantes en las villas que proyectó para los patricios venecianos<sup>156</sup>.

En todo caso hubo conflictos entre modelos rivales. En la pintura, la gran batalla se daba entre Florencia y Venecia: diseño frente a color. En el diálogo competían las normas inspiradas en Platón, Cicerón y Luciano. En la literatura, en general, había una «guerra civil» entre ciceronianos y anticiceronianos. Muchos escritores y maestros todavía aceptaban a Cicerón como ejemplo del habla y la escritura en latín y en la lengua vulgar, pero otros preferían modelos asociados con los escritores romanos tardíos Séneca y Tácito. Tanto las concisas y mordaces frases de Tácito como el estilo relajado, dialogante, de Séneca tenían devotos<sup>157</sup>.

En la práctica, la variedad era forzosamente la clave de una época en que el desarrollo cultural en Francia, España, Inglaterra y otros lugares tomaba deliberadamente un rumbo cada vez más independiente. En el mundo de la imprenta, el antiguo predominio de Venecia dio paso a una situación de competencia en que además de dicha ciudad se destacaban Amberes, Lyon y Basilea como los principales centros de la edición. Podría decirse que esta época fue un período de «policentrismo».



## Periferias

Fue también en este período cuando las formas e ideas renacentistas se difundieron no sólo por ciertas áreas «periféricas» de Europa sino incluso fuera de Europa.

En las artes, la diáspora de artistas de los Países Bajos resultó particularmente importante en la difusión y adaptación del estilo italiano. Hans Vredeman de Vries, originario de Friesland, trabajó en Frankfurt, Wolfenbüttel, Hamburgo y otros lugares, y los libros impresos que publicó viajaron aún más lejos. En la Praga de Rodolfo II (véase *infra*, p. 137), entre los artistas del emperador estaban el escultor Adrian de Vries y el pintor paisajista Roelandt Savery. En Inglaterra, los artistas italianos activos en la época de Wolsey fueron sucedidos por el retratista Hans Eworth de Amberes, los escultores William y Cornelius Cure (de Amsterdam) y Maximilian Colt (de Arras), que realizó el monumento polícromo de la reina Isabel en la Abadía de Westminster.

Los artistas y humanistas de los Países Bajos desempeñaron un papel crucial en la recepción del Renacimiento en la región báltica, escribiendo historia, enseñando en los colegios, pintando retratos, tallando y diseñando tumbas, etc.<sup>158</sup>. Por ejemplo, los expatriados holandeses Johannes Meursius y Johannes Isaacszoon Pontanus escribieron ambas historias de Dinamarca en el estilo humanista. En el caso de los monumentos funerarios, dos escultores de Mechelen fueron particularmente importantes, Willem Boy y Willem van den Blocke. Boy hizo la tumba de Gustavo Vasa en Uppsala, con figuras yacentes del rey y la reina y cuatro enormes obeliscos en las esquinas. Blocke trabajó en la corte prusiana en Königsberg antes de establecerse en Gdansk, donde aceptó encargos de los reyes de Polonia y Suecia. En algunos aspectos estos escultores neerlandeses siguieron los modelos italianos, sobre todo las tumbas de Roma realizadas por Andrea Sansovino, pero en otros aspectos se diferenciaron. Los monumentos funerarios exentos con dosel, parecidos a un lecho de mármol, fueron una innovación noreuropea, así como la ornamentación arquitectónica de filetes (véase *infra*, p. 154). Los monumentos polícromos se pu-

sieron de moda, con brillantes escudos de armas pintados, así como con mármol y alabastro de colores.

El Renacimiento incluso fue llevado más allá de los límites de Europa por mercaderes y misioneros. Fue la época en que algunos pintores asiáticos descubrieron el arte renacentista, fuera mediante las pinturas italianas o las estampas flamencas. En Isfahán, por ejemplo, el viajero Pietro della Valle vio cuadros italianos a la venta en la tienda de un mercader veneciano. En India, los jesuitas dieron al emperador mogol Akbar grabados y pinturas religiosas de estilo renacentista, incluida una estampa de Heemskerck, y Akbar ordenó que sus artistas la copiaran. En China, los grabados de los hermanos Wierix de Amberes introducidos por el jesuita Matteo Ricci al parecer motivaron a los paisajistas chinos no tanto a copiarlos como a modificar su estilo en respuesta a estas imágenes extrañas<sup>159</sup>.

Ricci estaba tan imbuido de la cultura clásica como para ver China a través de un cristal grecorromano. La filosofía china le recordaba las doctrinas de Pitágoras, y el hábito erudito de retirarse al campo a estudiar le hacía pensar en Cicerón en su villa de Tusculum. La educación humanista de Ricci lo hacía receptivo a las ideas de Confucio, a quien definía como «el par de los filósofos paganos y superior a muchos de ellos»<sup>160</sup>. A su vez inició a los chinos en la filosofía de Platón y de los estoicos y en el arte clásico de la memoria.

El Renacimiento también influyó en el Nuevo Mundo en esta época. En México, el obispo Vasco de Quiroga no sólo poseía una ejemplar de la *Utopía* de Moro, sino que trató de ponerla en práctica en algunos pueblos indígenas de su diócesis<sup>161</sup>. Había petrarquistas en Perú en la década de 1590, algunos de los cuales formaron la Academia Antártica en Lima. Simultáneamente, el conocimiento del Nuevo Mundo influyó en las concepciones del paganismo. *Le imagini de i dei degli antichi* de Vincenzo Cartari, un manual destinado a los artistas, fue ampliado en la edición de 1615 para incluir los dioses del antiguo México. La cultura indígena y la europea se combinaron o mezclaron en las iglesias edificadas en Hispanoamérica después de la conquista. Estas iglesias, especialmente sus fachadas y portadas decoradas, mostraban elementos clásicos mediatizados por el Renacimiento español, lo cual se ha interpretado como la representación

de la superioridad cultural española que así se veía reforzada. Sin embargo, los escultores eran a menudo amerindios acostumbrados a trabajar en su propio estilo, de lo que resultó inevitablemente una forma híbrida<sup>162</sup>.

El caso más notable de mestizaje cultural es con seguridad el humanista Inca Garcilaso de la Vega. Su madre era una princesa inca, mientras que su padre era un conquistador español. El Inca Garcilaso viajó de Perú a España en 1560, y vivió la vida de un hombre de letras. Frecuentaba un círculo de estudiosos españoles y su biblioteca contenía libros de Ficino y Bembo, así como *Orlando furioso* de Ariosto e *Il cortegiano* de Castiglione. Inició su carrera literaria traduciendo al castellano los diálogos italianos sobre el amor neoplatónico de León Hebreo, un médico judío que como él vivía entre dos culturas (véase *infra*, p. 178). Enseguida escribió una historia de Perú antes de la llegada de los españoles donde expresaba su nostalgia por el perdido imperio de los incas. La relación de su historia con la recepción del Renacimiento es evidente en el uso del lenguaje o los lenguajes del humanismo occidental, desde la filología al neoplatonismo, para criticar las proclamas occidentales de superioridad cultural.

El Inca Garcilaso quería refutar a aquellos españoles que afirmaban que los indios eran bárbaros e idólatras. Examinó la importancia de los filósofos y poetas en la época incaica y concluyó que los habitantes de Perú ya creían en un único dios y en la inmortalidad del alma antes de la llegada de los españoles. A primera vista, el neoplatonismo parecería tener poco que ver con la historia de Perú, pero en la obra del Inca Garcilaso se encuentran vinculados. Su historia implica que la cultura peruana encaja en el molde de la venerable Antigüedad y la teología arcaica (*prisca teologia*) analizada por Ficino y otros. Los neoplatónicos tenían un culto del sol y el sol era adorado también en Perú, de lo que el templo del Cuzco da elocuente testimonio. De modo que una forma de sincretismo, el que existió entre la cultura pagana y la cristiana en los primeros siglos después de Cristo, fue utilizada para justificar otra, con los humanistas renacentistas como mediadores entre ambas<sup>163</sup>.

## Modelos clásicos

Los antiguos modelos romanos mantuvieron su importancia en este período, como los casos de Cicerón y Virgilio demuestran. Cicerón no sólo fue reeditado sino traducido a la lengua vulgar. Por ejemplo, entre 1513 y 1603 *De amicitia* fue traducido tres veces al castellano, dos al francés y al inglés, y una vez al checo, italiano, portugués, alemán y polaco. El debate ciceroniano siguió retumbando. Entre los partidarios de la imitación del maestro estaban el erudito e impresor francés Etienne Dolet y el humanista alemán Johann Sturm. Sturm era un ciceroniano y un cristiano ortodoxo, pero Dolet, que sería más tarde quemado por herejía, lanzó un ataque típicamente violento contra Erasmo que también era una defensa de Longolius y el arte secular<sup>164</sup>. Por otra parte, entre los críticos de Cicerón estaban Petrus Ramus, el iconoclasta profesor de la Universidad de París, que también criticaba a Aristóteles, y el principal humanista de la segunda mitad del siglo XVI, el neerlandés Justus Lipsius.

Los críticos del modelo ciceroniano no rechazaban el ejemplo de la Antigüedad. Lipsius, por ejemplo, proponía un modelo alternativo, basado en los escritores romanos posteriores a Cicerón, los de la llamada «edad de plata», tales como Tácito y sobre todo Séneca. Este estilo, que siguiendo a Quintiliano Lipsius llamaba «ático» por oposición al estilo «asiático» de los ciceronianos, buscaba la simplicidad y la brevedad, toleraba las irregularidades, y estaba caracterizado por el uso frecuente del paréntesis y de las llamadas *acumina*, incisivos giros en las frases. Este modelo de prosa latina se hizo famoso en la década de 1570, y se difundió en lengua vulgar, como veremos más adelante (véase *infra*, p. 125)<sup>165</sup>. En verso el modelo supremo siguió siendo Virgilio. La *Eneida* fue publicada en una serie de lenguas vulgares en este período: italiano, castellano, alemán, francés, inglés y gaélico escocés, traducida a veces por poetas como Joachim du Bellay o el conde de Surrey. A medida que el drama fue cobrando más importancia en la vida cultural de la época (véase *infra*, p. 130), los romanos Plauto y Terencio inspiraron a una cohorte de imitadores.

Pero en esta época de variedad muchos escritores también se volvieron a los modelos griegos y no sólo a los romanos. En París, el humanista Jean Dorat introdujo a sus discípulos (entre ellos, a Ronsard) a la literatura griega, incluido Homero. Ronsard los admiraba y más tarde proclamaría

que había seguido en su obra épica *Franciade* «la ingenua facilidad de Homero antes que la curiosa diligencia de Virgilio». Homero fue traducido al italiano, al francés, al inglés y al alemán en este período. Los dramaturgos griegos Sófocles y Eurípides, por ejemplo, fueron traducidos al castellano, francés e italiano y adaptados al húngaro. La *Hécuba* de Eurípides fue traducida al latín (por Erasmo), al castellano, al francés y muchas veces al italiano. El antiguo romance griego de Heliodoro, la *Aethiopica*, fue traducido al francés, al castellano, al italiano y al inglés.

En la poesía lírica, el gran descubrimiento de la época fue Píndaro, especialmente sus odas, alabanzas a los atletas olímpicos en un elevado estilo, publicadas por Aldus en 1513. «Oda» se convirtió en una palabra de moda en este período, utilizada en italiano por Ariosto, en francés por Ronsard y otros, y en inglés por Shakespeare. El género también estuvo en boga y fue trasladado desde el mundo de los atletas griegos antiguos al mundo de la corte renacentista para dar al poema corto, en especial, al poema-panegírico, la dignidad de la épica. Ronsard, que admitió haber «pindarizado» (*pindarizé*), también afirmaba que «construía» una oda, comparando ese elevado estilo poético con las columnas y el mármol de un palacio real. Escribió en honor del rey Enrique II, de la victoria de 1544 y de la paz de 1550. En España, Fernando de Herrera escribió odas para celebrar la victoria de los cristianos sobre los turcos en la batalla de Lepanto y para lamentar la muerte del rey Sebastián de Portugal en la batalla de Alcazarkebir (El-Ksar-el-Kebir). Mikolaj Sęp-Szarzyński escribió una oda al rey Stefan Báthory, un himno de alabanza por su triunfo sobre el «terrible tirano» (*straszny tiran*) de Moscovia (el zar Iván IV, más conocido como «Iván el Terrible»), mientras que Jan Kochanowski celebró la misma victoria en latín.

Un ejemplo más sorprendente del atractivo de los modelos clásicos fue el intento realizado en diversos países en este tiempo de escribir poesía utilizando la métrica clásica. En Italia, por ejemplo, lo hicieron Claudio Tolomei y Giangiorgio Trissino; en Francia, Jean-Antoine de Baff, un poeta del círculo de Ronsard, usando los que llamaba «versos medidos a la antigua» (*vers mesurés a l'antique*), donde la cantidad (el contraste entre sílabas largas y cortas) era reemplazada por el acento. En Inglaterra, el amigo

de Spenser, Gabriel Harvey, trató de adoptar el hexámetro latino. En Alemania, Martin Opitz admiraba los versos medidos (*gemessene Reime*) y escribió poemas en alejandrinos. No es sorprendente entonces que los hombres de la época hablaran de la «reforma» de la poesía en el sentido de avanzar yendo hacia atrás, ya que recuperaban los modelos clásicos.

Sobra decir que los intentos de seguir estas normas suscitaron problemas. Los esfuerzos de escribir versos según la métrica clásica, ignorando las diferencias en el sonido y la estructura entre los idiomas antiguos (en los cuales la distinción entre sílabas largas y cortas era importante) y las lenguas modernas, generalmente provocaron críticas y desilusión. Las tentativas de Harvey, por ejemplo, fueron objeto de burlas. El término «oda» fue censurado por algunos por ser una palabra extranjera innecesaria. Algunos escritores creían que la imitación de Plauto era un absurdo, ya que la comedia estaba centrada en las maneras y las costumbres, y estas costumbres habían cambiado con el tiempo. Tal como decía el dramaturgo Anton Franceses Grazzini: «En Florencia ya no vivimos como en los tiempos de Atenas y Roma: entre nosotros no hay esclavos, y los niños adoptados son raros».

Menos problemático era tomar ala antigua Roma como tema poético, como se había hecho desde Petrarca en adelante, aunque nunca tanto como a finales del siglo XVI. Después de pasar cuatro años en la ciudad, Joachim du Bellay dedicó un volumen entero de poemas a *Les Antiquités de Rome* (1558). Uno de los más famosos advierte al recién llegado en busca de las glorias posadas que no queda nada sino ruinas en contraste con el antiguo orgullo de la ciudad, lo que revela la inconstancia de las cosas terrenas: *Nouveau venu, qui cherches Rome en Rome / Et rien de Rome en Rome n'apperçois...* Este poema justamente famoso deberla ser colocado en una secuencia. Como tantos edificios romanos, el poema incorpora fragmentos de construcciones anteriores y a su vez se convirtió en una cantera. Los versos iniciales de Du Bellay fueron traducidos al latín por el poeta siciliano Julios Vitalis: *Qui Romam in media quaeris novus advena Rama / Et Romae in Roma nils reperis media*. Edmund Spenser tradujo luego a Du Bellay: «Oh extranjero, que buscas a Roma en Roma / y nada de Roma en Roma sientes...» (*Thou stranger, which for Rome in*

*Rome here seekest / And naught of Rome in Rome perceiv'st at all*). Siguió una versión polaca de Mikolaj Sęp-Szarzyński y una española de Francisco de Quevedo: «Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino! / y en Roma misma a Roma no la hallas: / cadáver son las que ostentó murallas, / y tumba de sí propio el Palatino»<sup>166</sup>.

Además de meditar sobre la inconstancia de los asuntos humanos, las visitas a Roma tenían otros propósitos. Cada vez más iba un mayor número de artistas a estudiar, medir y hacer bocetos de los restos clásicos de la ciudad (Grecia era menos accesible y atraía la atención en menor grado). Entre los testimonios de los intereses de los pintores están los *graffiti* en la Domos Aurea de Nerón, donde figuran los nombres de Maarten van Heemskerck, Frans Floris, Karel van Mander y Bartholomeus Spranger<sup>167</sup>. Tres artistas han dejado testimonio abundante en sus cuadernos de bocetos de la impresión que les hizo la antigua Roma. Heemskerck que estuvo en Roma en 1536, hizo dibujos del Coliseo, del Arco de Constantino, del Foro y del Panteón. El artista portugués Francisco de Holanda, que fue enviado a Italia por el rey Juan III en 1538 también hizo bocetos del Coliseo, el Arco de Constantino y la Columna Trajana, la decoración de la Domos Aurea, el *Apolo de Belvedere*, el *Laocoonte* y la estatua ecuestre de Marco Aurelio. El arquitecto inglés Inigo Jones viajó a Italia en 1613 con el conde de Arundel, muy amante del arte, y tomó apuntes de los trajes clásicos, los teatros y plazas, hizo bocetos de estatuas clásicas y escribió notas en su ejemplar de Palladio comparando las ilustraciones con los edificios originales (por ejemplo, el Panteón).

### Modelos italianos

Como en las generaciones anteriores, los expatriados italianos tuvieron un papel importante en la introducción del Renacimiento en el extranjero. Rosco, Serlio y Primaticcio desarrollaron gran parte de su vida profesional en Francia. Primaticcio trabajó no sólo como pintor y decorador, sino también se encargó de obtener objetos italianos para las colecciones de Francisco I y otros personajes importantes como el cardenal Granvelle (véase *infra*, p. 141). El pintor y arquitecto Pellegrino Tibaldi pasó casi

una década en España, mientras que el pintor Arcimboldo pasó veinticinco años en el centro de Europa.

En cuanto a los extranjeros que visitaron Italia, éstos eran tan numerosos que podría resultar más simple mencionar a aquellos que no viajaron. Las razones para las visitas están mejor documentadas que antes y aparece un interés tanto por la Italia moderna como por sus antigüedades. El diario de sir Thomas Hoby, el traductor de Castiglione al inglés, muestra que estaba en Padua en 1548 para estudiar italiano y «humanitie». Jacques-Auguste de Thou, el futuro historiador, registra en su diario su emoción al visitar Italia en 1573. Además de encontrarse con otros estudiosos y comprar textos griegos, visitó la colección de Isabella d'Este en Mantua y habló con Vasari en Florencia. Su amigo Montaigne admiró la plaza de San Marcos de Venecia, las estatuas expuestas en el Belvedere en Roma, el Palazzo Pitti en Florencia y los monumentos a Bembo y a Ariosto en Padua y Ferrara respectivamente.

En lo referente a las artes visuales, el libro de bocetos de Heemskerck muestra su interés por la decoración de las galerías del Vaticano hecha por Rafael y su taller, y también por el Palazzo del Tè en Mantua, mientras que Francisco de Holanda dibujó los monumentos ecuestres de Gattamelata en Padua y Colleoni en Venecia. El surgimiento del manierismo neerlandés debe mucho a los años que pasó Frans Floris en Italia, estudiando y copiando la obra de Miguel Ángel y Giulio Romano. John Shute fue enviado a Italia en 1550 por su mecenas el duque de Northumberland (como recuerda al dedicarle su tratado de arquitectura), no sólo para observar los antiguos monumentos sino para «familiarizarse con las actividades de los maestros hábiles de la arquitectura». En 1586 el duque de Baviera envió a Martin Weiss «a aprender aun mejor el loable arte de la pintura en Italia» (*in Welschland die löbliche Malerkunst noch fester zu lernen*)<sup>168</sup>. Cuando Inigo Jones estuvo en Italia, hizo bocetos de las pinturas de Rafael, Miguel Ángel y Parmigiano así como de las ruinas clásicas, y tomó notas sobre el diseño de las plazas y de la iglesia de San Pedro en Montorio, de Bramante, en forma de templo circular, la cual dijo que «observó a menudo». Asimismo, puesto que los italianos se habían convertido finalmente en modelos tanto para la música como para las demás artes,

comenzaron los peregrinajes musicales a Italia (a Venecia en primer lugar). Hans Leo Hassler dejó Nuremberg para ir a Venecia en 1584 y se hizo discípulo de Andrea Gabrieli. Christian IV envió a cuatro de sus músicos a Venecia en 1599 para estudiar con Giovanni Gabrieli, sobrino y discípulo de Andrea. El conde Moritz de Hesse-Kassel copió a Christian y envió al compositor Heinrich Schütz a Italia en 1609, también a estudiar con Giovanni Gabrieli.

En literatura Italia siguió siendo el modelo a imitar. A inicios del siglo XVI, los contactos personales parecen haber sido necesarios para alentar esta emulación. Por ejemplo, el poeta inglés sir Thomas Wyatt fue enviado a Italia en 1527, y cuando llegó, según un crítico de finales del siglo XVI, «probó la dulce y majestuosa métrica y el estilo de la poesía italiana». De forma parecida, fue durante su estancia en Italia cuando Francisco de Sá descubrió el soneto y la égloga, e introdujo estas formas poéticas al volver a Portugal.

Por otra parte, los italianos en el extranjero difundieron el conocimiento de estas nuevas formas. El diplomático Andrea Navagero, amigo de Bembo (véase *supra*, p. 71), conoció al poeta Juan Boscán durante una misión en España en 1526, como éste más tarde recordaría en el prefacio de sus poemas: «Estando un día en Granada con el Navagero ... tratando con él en cosas de ingenio y letras y especialmente en las variedades de las muchas lenguas, me dixo por qué no provara en lengua castellana sonetos y otras artes de trobas usadas por los buenos authores de Italia». Boscán procedió a hacerlo precisamente.

Los contactos personales permitieron a los extranjeros comprender con más rapidez y exactitud lo que los italianos estaban haciendo. La imprenta, además, divulgó las nuevas formas de modo más amplio y también permitió a los extranjeros distanciarse con mayor facilidad de dichos modelos. El caso de Lyon puede mostrar las complejidades del proceso y el número de intermediarios implicados. Allí la comunidad de mercaderes y banqueros italianos generaba una parte sustancial de la demanda de libros en italiano que los impresores locales producían. Jean de Tournes, por ejemplo, amigo y editor de una serie de poetas franceses, también imprimió muchos libros en italiano (incluidos Dante y Petrarca). Guillaume

Rouillé, que había sido aprendiz de Giolito en Venecia, casó con una italiana y publicó a Castiglione, Dante, Petrarca y Ariosto en italiano. Una vez en circulación, los libros también atrajeron el interés de los lectores franceses.

La música impresa asimismo difundió el conocimiento de los modelos italianos en el extranjero. Los madrigales de Roland de Lassus, por ejemplo, que puso música a los poemas de Petrarca, Sannazzaro y Ariosto, se publicaron por primera vez en 1555. En esta época la publicación de música estaba ya establecida fuera de Italia, por ejemplo en Amberes, donde en 1583 Pierre Phalèse publicó *Harmonia celeste*, una colección de madrigales italianos. El siguiente paso fue publicar madrigales italianos traducidos. En Inglaterra, por ejemplo, Nicholas Yonge lo hizo en su *Musica Transalpina* (1588), Thomas Watson en *First Set of Italian Madrigal Englished* (1590) y Thomas Morley en sus *Madrigals* (1594).

Las traducciones del italiano así como de los clásicos se hicieron cada vez más numerosas a finales del siglo XVI, en Francia, por ejemplo, y en Inglaterra. El descubrimiento de Italia por los viajeros extranjeros alentó la traducción, y la traducción a su vez alentó a los lectores a descubrir Italia por sí mismos. Entre los autores italianos más traducidos estaban Ariosto (*Orlando furioso* apareció en francés, castellano, inglés y polaco), Castiglione (*Il cortegiano* fue traducido al castellano, francés, inglés, latín y alemán) y Tasso (*Gerusalemme liberata* fue publicada en castellano, inglés, francés, latín y polaco, mientras que *Aminta* apareció en latín, inglés y en dos versiones independientes en croata). Las traducciones también contribuyeron a difundir el conocimiento del arte italiano. El tratado de Alberti sobre arquitectura, por ejemplo, fue publicado primero traducido al italiano (1546, 1550) y después en francés (1553) y castellano (1582). Aún más famoso fue el tratado de Serlio, pues aparecieron versiones en holandés, francés, castellano, latín e inglés, aparte del italiano.

## Arquitectura

Gracias a estos tratados el nuevo término «arquitecto» entró en una serie de lenguas europeas por esa época. En Francia, por ejemplo, Bramante

fue denominado *architecte* en 1529 por el impresor Geoffroy Tory (que conocía Italia de primera mano). Serlio fue llamado en 1541 *architecteur ordinaire* del rey. Philibert de l'Orme comenzaba su tratado con la afirmación de que «hoy en día hay pocos arquitectos auténticos» (*il y a aujourd'hui peu de vrais architectes*), pues la mayoría eran simples maestros albañiles. El auténtico arquitecto conocía *lettres* así como *oeuvres manuelles*. Un poco más tarde, el término fue usado en castellano para referirse a Juan de Herrera, «Arquitecto de su Magestad». En Inglaterra, John Shute, que había estudiado en Italia, se definía como *architect* en 1563, mientras que Robert Smythson fue denominado *architector* en su monumento funerario en 1614.

Como en el período anterior, los nuevos palacios dieron a los arquitectos la oportunidad de mostrar su valía. En París en la década de 1540, a Pierre Lescot se le encargó el Louvre, entonces un palacio para Francisco I y su sucesor Enrique II. En Heidelberg en la década de 1550, el príncipe elector Otto Heinrich del Palatinado encargó una edificación llamada Ottheinrichbau (véase la figura 9) en razón de su nombre. En Florencia en la década de 1560, Cosimo de Médicis encargó la construcción de los Uffizi a Vasari con el fin de proporcionar despachos para su creciente burocracia (de ahí su nombre) y tener un palacio para exponer su colección de obras de arte. Fue también por esa época cuando Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera estaban edificando El Escorial para Felipe II. En la década de 1570 se construyó Uraniborg en la isla de Hveen, por orden del rey Federico II, para uso del astrónomo Tycho Brahe. Se ha dicho que Uraniborg fue un temprano instituto de investigación científica, con su biblioteca, laboratorios y su famoso observatorio, pero también debería ser considerado como un palacio renacentista, con sus torres, galerías, etc. El propio Brahe estaba familiarizado con la obra de Vitrubio, Serlio y Palladio. Decoró Uraniborg con elegantes inscripciones latinas. Para el cercano Stjerneborg encargó el Salón de los Hombres Ilustres en un estilo renacentista tradicional (véase *supra*, pp. 29 y 45-46) con retratos de famosos astrónomos entre los que estaban Ptolomeo, Copérnico y él mismo<sup>169</sup>.

En esta época los modelos arquitectónicos italianos o clásicos no sólo atraían a los soberanos y a sus cortes, sino también a los patricios urbanos

y a los aristócratas rurales. El Renacimiento civil no había desaparecido por completo. En Italia, la nueva biblioteca de San Marcos en Venecia fue proyectada por Jacopo Sansovino, y Andrea Palladio dijo de ella que era «quizá la edificación más rica y más ornamentada desde la época de los antiguos». El mismo Palladio diseñó la Basílica (esto es, el ayuntamiento) y el Teatro Olímpico, ambos en Vicenza. No es casualidad que todas estas obras fueran realizadas en el territorio de la última república italiana importante. Se realizaron edificios municipales con el nuevo estilo fuera de Italia también, por ejemplo, en Amberes, Toledo y Poznan, donde el arquitecto fue un italiano de Lugano. Otros imponentes edificios civiles de este período son la Universidad de Alcalá (véase la figura 10); el Salón Cloth de Cracovia, reedificado en la década de 1550 con la ayuda de un arquitecto italiano, los Arsenales de Augsburgo y Gdansk, y la Bolsa de Copenhague, iniciada en 1620 por Hans II Steenwinkel, otro ejemplo más de la diáspora neerlandesa<sup>170</sup>.

El ayuntamiento de Amberes constituye una buena muestra del uso de los diseños de Serlio. Su fachada comprende un arco triunfal, obeliscos (símbolo de la fama eterna) y la inscripción PPQA (El senado y el pueblo de Amberes) que así presentaba la ciudad (como muchas ciudades en este período) como una nueva Roma (véase la figura 11)<sup>171</sup>. Se ha considerado que este edificio fue «una expresión de la lucha de Amberes por la libertad». Algunos contemporáneos lo creyeron también, aunque lo censuraban, como el importante dignatario eclesiástico que escribió que «sería una buena cosa hacerles borrar el SPQA que inscriben por todas partes en sus edificios y casas pretendiendo ser una república libre, y que el príncipe no los puede mandar sin su consentimiento»<sup>172</sup>. Cuando el humanista Johannes Goropius dedicó su estudio sobre los orígenes de la ciudad al «senado y pueblo» de Amberes en 1569, podría haber estado ofreciendo algo más que un homenaje convencional a la Antigüedad clásica.

En Inglaterra, en cambio, las autoridades municipales en Leominster, por ejemplo, o en Titchfield, se resistieron al Renacimiento y encargaron los nuevos edificios del ayuntamiento según el estilo tradicional local. No descubrieron la dignidad de la arquitectura clásica hasta después de 1660<sup>173</sup>.



Figura 9. Ottheinrichbau, Heidelberg (copyright Roger-Viollet, París). Es difícil decir si las desviaciones de las normas clásicas eran deliberadamente «manieristas» o simplemente provincianas.

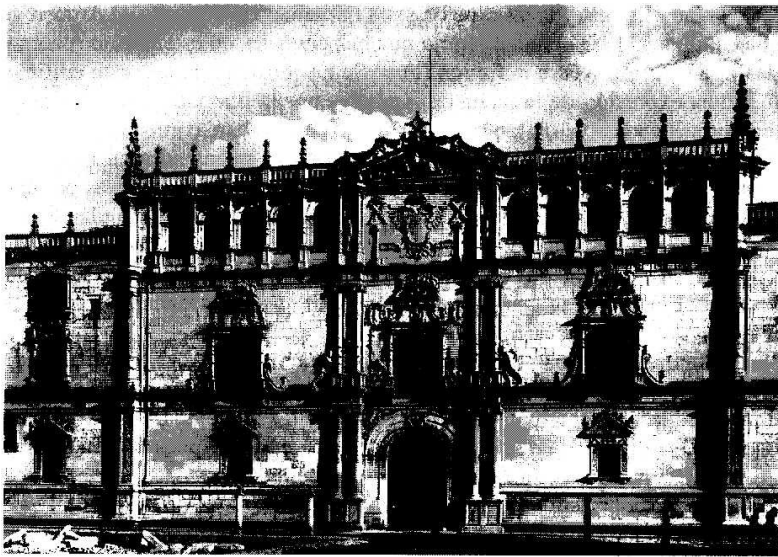


Figura 10. Fachada de la entrada del Colegio de San Ildefonso, Alcalá de Henares (copyright Institut Amatller d'Art Hispànic).

En el campo fue la época de la villa, una deliberada recuperación de una antigua práctica romana (véase *infra*, p. 153). Las ruinas de la villa del emperador Adriano en Tívoli, no lejos de Roma, fueron estudiadas, medidas e incluso excavadas. Fue también en este período, especialmente desde la década de 1540 hasta la de 1570 cuando Andrea Palladio edificó famosas villas para los patricios venecianos, como la Villa Foscari, la Villa Rotonda cerca de Vicenza y la Villa Barbaro en Maser, encargada por el editor de Vitrubio, Daniele Barbaro, junto con su hermano Marcantonio. Estas residencias, originariamente modestas, eran una mezcla de granja y retiro campestre para el verano, y recibieron una nueva dignidad con las variaciones de Palladio sobre temas clásicos, ya que adaptó los grandes pórticos de los templos romanos y otras características de las termas romanas<sup>174</sup>.

En otras partes de Europa, la villa italiana y los proyectos de palacios fueron adaptados no sólo para encajar con la tradición local, sino con las necesidades de aristócratas que preferían la caza al cultivo o que vivían en el campo durante la mayor parte del año y no sólo durante los meses de verano. Los resultados fueron los castillos del Loire, las casas rurales de la Inglaterra isabelina y las casas de recreo (*Lusthäuser*) del centro de Europa, desde Stuttgart hasta Kratochvile («pasatiempo»), en el sur de Bohemia. De los castillos bohemios de finales del siglo XVI con sus patios con arcadas, realizados con frecuencia por arquitectos italianos, se ha dicho que eran más «italianizantes que los más renombrados *châteaux* franceses del Renacimiento»<sup>175</sup>. Uno de los más notables de estos castillos estaba en Anet, un palacio en forma de sala de caza, o una sala de caza en forma de palacio, diseñado para Diana de Poitiers, amante de Enrique II de Francia, y descrito en poemas por Ronsard y Du Bellay. Los ciervos y perros esculpidos en la entrada, así como la fuente donde está Diana, aluden simultáneamente al gusto del rey por la casa e identifican a Diana de Poitiers con la diosa Diana<sup>176</sup>.

En Inglaterra, fue ésta la época de las grandes casas de campo isabelinas, tales como Longleat en Wiltshire, Hatfield en Hertfordshire y Hardwick en Derbyshire («*Hardwick Hall, more glass than wall*» [«Hardwick Hall, más vidrio que pared»]). El lugar de estas casas en la historia de la arqui-

tectura europea es un tema de debate aún. Por una parte se afirma que «póstumamente y por mucho tiempo», el italiano Sebastiano Serfo «influyó en la arquitectura inglesa más que cualquier otra figura». Después de todo, Hatfield y otras casas tienen galerías, una invención italiana poco adecuada para el clima inglés. Las chimeneas, más necesarias que en Italia, estaban disimuladas con columnas clásicas y decoradas con capiteles jónicos. Por otra parte se sostiene que los diseños de nuevas casas fueron «totalmente independientes de los desarrollos en otros lugares de Europa». Así, los planos no reflejan los modelos italianos, sino la función social de la casa, por ejemplo: la centralidad del gran salón donde el propietario come, ofrece hospitalidad a sus invitados y supervisa a los sirvientes<sup>177</sup>.

En lo que respecta a la decoración es a veces difícil para un historiador decir si las divergencias del modelo clásico son deliberadas o inconscientes, si se trata de incomprensión provinciana o de manierismo a la moda.<sup>178</sup> Pueden ser ambas cosas a la vez, como es el caso de Ottheinrichbau en Heidelberg (véase la figura 9), que presuntamente combina «solecismos» con «elementos manieristas»<sup>179</sup>. En el caso de Polonia, parece imposible distinguir entre un manierismo italiano (entendido como deliberado y complejo) y un manierismo polaco (definido como ingenuo y espontáneo)<sup>180</sup>. Se hacen observaciones semejantes sobre Inglaterra. El lenguaje de la arquitectura era a la vez clásico y local. Algunos críticos lo ven sólo como una mezcla, otros lo consideran «una verdadera síntesis, un estilo por derecho propio»<sup>181</sup>. No existen criterios precisos para distinguir una mezcla de una síntesis, pero vale la pena añadir que lo que desde el punto de vista del original imitado es «mala interpretación» o «solecismo», puede ser una variación creativa al ser considerado desde el punto de vista del imitador que copia.

Sólo al final del período los elementos clásicos se hicieron dominantes, como en el caso de Inigo Jones. En su caso es posible contrastar su obra con sus reacciones hacia la arquitectura italiana, tal como aparecen en su libro de bocetos de 1614 y en las notas que escribió en su ejemplar de los *Cuatro libros* de Palladio, un volumen cuyo moderno editor dice que Jones parece haberlo «usado casi hasta destruirlo». La casa -o palacio- que

proyectó para la reina en Greenwich constituye un buen ejemplo de imitación creativa al tomar un diseño de Palladio (Palazzo Chiericati en Vicenza) y, en cierto sentido, volverlo del revés (véanse las figuras 12 y 13)<sup>182</sup>.

## Pintura y escultura

En este período, tanto los temas clásicos como los estilos italianos se difundieron cada vez más ampliamente en Europa, fuera llevados por artistas expatriados o por talentos locales. En el caso de la pintura, un género basta para ilustrar estos desarrollos: las escenas de mitología clásica, que con frecuencia seguían la descripción poética de Ovidio en la *Metamorfosis*, un libro entonces traducido al inglés, francés, alemán, castellano e italiano. Las mitologías de Tiziano, o sus *poesie*, como las llamaba, atraían a mecenas fuera de Italia, especialmente a Felipe II de España. Algunas de estas mitologías circularon en reproducciones grabadas y fueron copiadas. El Veronese representó a los dioses paganos en la Villa Maser, especialmente en la Stanza di Baccho y en la Sala di Olimpo. En Fontainebleau, Primaticcio creó una serie de pinturas de Ulises al mismo tiempo que Do-



Figura 11. Fachada del ayuntamiento de Amberes (Architectural Association Photo Library; *copyright* de la fotografía Hazel Cook).



rat estaba introduciendo en Homero a Ronsard. La «escuela de Fontainebleau» también pintó a la diosa Diana (a veces con los rasgos de Diana de Poitiers) y la transformación de Acteón en ciervo, tan dramáticamente relatada por Ovidio. En Praga, Bartolomé Spranger pintó a Venus, Marte, Vulcano, Mercurio y Hércules para el emperador Rodolfo B. En Amberes, Frans Floris creó una serie de pinturas de los Trabajos de Hércules.

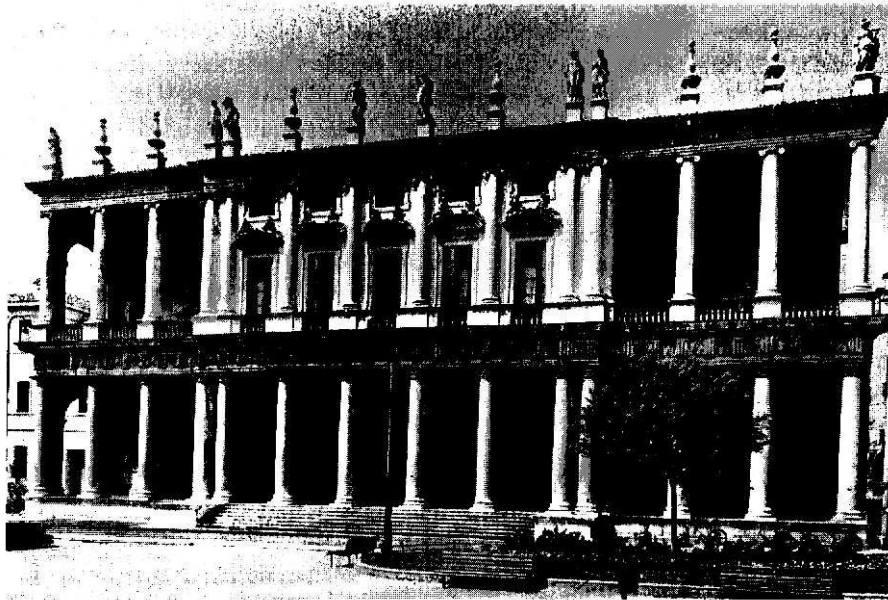


Figura 12. Andrea Palladio, Palazzo Chiericati, Vicenza (colección privada).

Incluso Pieter Brueghel, cuya obra parecería no tener nada que ver con la Antigüedad, tuvo un lugar en esta corriente. Brueghel pertenecía al círculo de los humanistas de Amberes entre los que estaba el geógrafo Abraham Ortelius. Su *Icarus*, por ejemplo, que a primera vista parece un paisaje sin mayor significado, resulta ser la ilustración de un pasaje del libro 8 de la *Metamorfosis* de Ovidio que describe el vuelo de Ícaro y su padre Dédalo: «Algunos pescadores quizás, aplicados en su tembloroso anzuelo; algún pastor recostado en su cayado o un campesino doblado sobre su arado los vieron pasar volando».

En el caso de la escultura, las nuevas tendencias pueden apreciarse en dos

géneros de creciente importancia: la fuente y el monumento ecuestre. Las fuentes labradas elaboradamente se convirtieron en los ornamentos más comunes de las plazas de las ciudades y los palacios. Los temas provenían generalmente de la mitología clásica. En Italia, para citar sólo los ejemplos más famosos, estaba la fuente de Neptuno de Florencia hecha por Bartolomeo Ammannati y la fuente de Neptuno en Bolonia, por el escultor más famoso del siglo XVI, el francés italianizado Giambologna (Jean de Boulogne). La fuente de Bolonia ilustra el pasaje de la *Eneida* de Virgilio en que el dios calma las olas, y puede entenderse como una alegoría del gobierno papal en la ciudad. En Alemania estaban la fuente de Apolo en Nuremberg y la fuente de Hércules en Augsburgo. En Francia, la más famosa era la Fontaine des Innocents en París, de Jean Goujon, con relieves de ninfas que recuerdan el arte helenístico y fueron realizados en la misma época en que Ronsard se inspiraba en Grecia. Las estatuas ecuestres que calcaban el modelo romano -más específicamente el modelo de la estatua de Marco Aurelio en Roma- resucitaron en

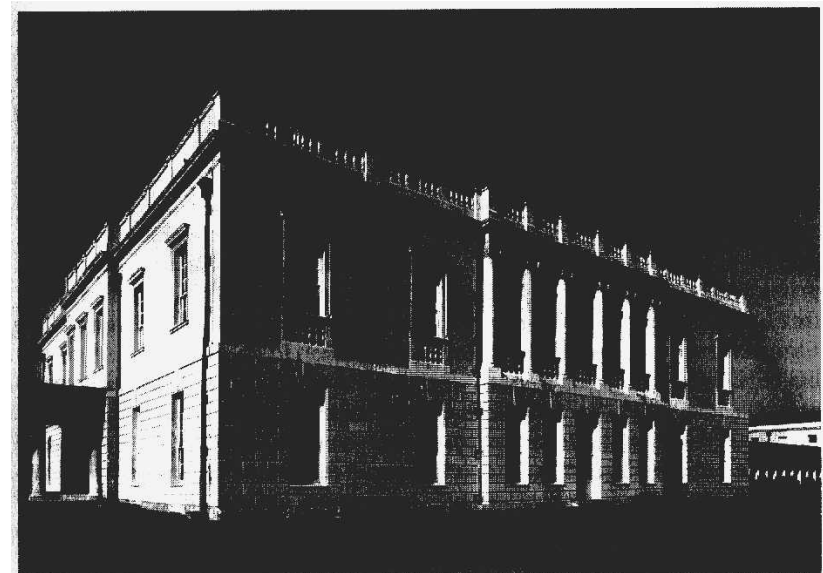


Figura 13. Inigo Jones, Queen's House, Greenwich (fotografía A. F. Kersting). La adaptación de Jones del Palazzo Chiericati de Palladio es un buen ejemplo de una imitación creativa.

la Italia del siglo XV para rendir homenaje a los caudillos mercenarios. Donatello hizo el famoso *Gattamelata* en Padua (véase *infra*, p. 39), y el maestro de Leonardo, Verrochio, hizo el monumento de Bartolomeo Colleoni, erigido en Venecia. En el siglo XVI, este tipo de monumento se convirtió en privilegio de los príncipes. Así la estatua del gran duque Cosimo de Médicis de Florencia fue la primera en una plaza pública, la Piazza della Signoria de Florencia, un poderoso símbolo de predominio en lo que había sido un espacio republicano. Los soberanos extranjeros también comenzaron a encargar estatuas ecuestres a los artistas italianos. Por ejemplo, una estatua ecuestre de Luis XII fue colocada sobre la entrada a su palacio en Blois. Catalina de Médicis pidió a Miguel Ángel que hiciera un monumento para su último esposo Enrique II, a lo cual aquél se negó aunque recomendó a su discípulo Dapiele de Volterra (que esculpió el que fue considerado como «el caballo de bronce más grande desde Verrochio»)<sup>183</sup>. Todavía interesada en el jinete, Catalina pidió a Francesco de Médicis que le prestara su escultor Giambologna pero aquél no accedió su pedido. Enrique IV tuvo más suerte. La estatuilla que le hizo Giambologna fue terminada durante su vida y el monumento, realizado por Pietro Tacca, fue acabado poco después de su muerte y erigido en el Pont-Neuf de París en 1614. Casi al mismo tiempo una estatua de Felipe III realizada por Tacca, regalo del gran duque de Toscana, fue erigida en la plaza mayor de Madrid.

### Variedades del humanismo

El término «humanista», como el de «arquitecto» referido en el capítulo previo, se comenzó a utilizar en esta época en una serie de lenguas vulgares. En castellano la palabra estaba ya en uso en 1552. En francés se registra el término en 1554, cuando las autoridades municipales de Grenoble estaban buscando un «humanista» para maestro de la escuela. Una generación más tarde Montaigne comparaba a los *humanistes* con los teólogos. En portugués el término fue usado alrededor de 1578 por Diogo do Couto en su diálogo *O Soldado práctico*. En inglés se registra hacia 1589. Algunos de los principales humanistas de la Italia del siglo XV continua-

ron disfrutando de una gran reputación. Las obras de Brunni, Poggio y Valla fueron reimpresas en el siglo XVI en Basilea y otras ciudades. Valla concitó un interés particular. Su crítica a la Donación de Constantino era un arma útil en las manos de los protestantes y le ganaron la simpatía de Lutero como había ocurrido con Ulrich von Hutten. Su enfoque filológico del Nuevo Testamento interesó a los Sozzinis, herejes italianos que dieron nombre al «socinianismo». Petrus Ramos, que obtenía un placer semejante en conmocionar al *statu quo* filosófico criticando a Aristóteles, era otro admirador de Valla<sup>184</sup>.

Sin embargo el movimiento humanista estaba cambiando. Una variedad más amplia de intereses y actitudes pueden encontrarse en este momento. «Variedad» es una palabra cortés para lo que puede considerarse también fragmentación. El lector quizá se pregunte a estas alturas si el humanismo era un movimiento. Probablemente no. Los ideales por los que un peque-

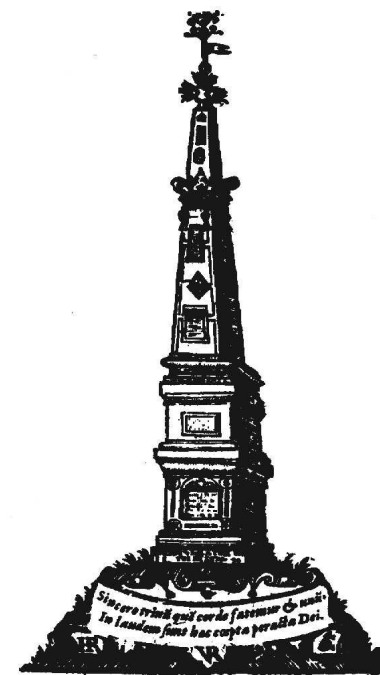


Figura 14. Obelisco de H. Rantzau, *Hypotyposis* (1592), p. 117 (con el permiso de los síndicos de la Biblioteca de la Universidad de Cambridge). Sólo unos pocos años después de la erección de obeliscos en la Roma de Sixto V, la moda se había extendido en Dinamarca.

ño grupo había luchado en los inicios del siglo XV ya se daban en muchos círculos por sentado. En verdad, influían en la vida cotidiana de una minoría significativa de europeos, como se intentará mostrar en el capítulo siguiente. El precio de este éxito fue una cierta pérdida de cohesión intelectual. En filosofía, por ejemplo, el movimiento neoplatónico tenía que competir con la recuperación del epicureísmo, el escepticismo y por encima de todo con el estoicismo (véase *infra*, p. 179). Los humanistas tardíos no sólo se interesaron en las antigüedades griegas y romanas, sino también en la sabiduría bárbara de los druidas, de los magos persas y de los brahmanes o «gimnosofistas» indios.

Hubo también un interés creciente en la cultura árabe<sup>185</sup>. Pico della Mirandola había estudiado árabe en la década de 1480 como parte de su plan de dominar el conocimiento humano, seguido por su sobrino Gianfrancesco Pico y Egidio da Viterbo. El humanista francés Guillaume Postel aprendió árabe en Estambul en 1536, mientras que el neerlandés Nicolas Clenardus lo aprendió unos pocos años después en Granada y Fez (había comprado un esclavo marroquí para que lo ayudara en sus estudios). Los españoles estaban interesados por razones obvias en una lengua que se hablaba en la propia península, y entre los aficionados estaban Antonio de Nebrija y Diego Hurtado de Mendoza. Se fundó una cátedra de árabe en la Universidad de Salamanca en 1542. Una razón de este interés era la esperanza de convertir a los musulmanes al cristianismo, pero algunos estudiosos se interesaron en el islam por sí mismo. El protestante humanista italiano Celio Secondo Curione escribió una *Storia dei Saraceni*.

El interés por el antiguo Egipto y su sabiduría esotérica se remonta a finales del siglo XV, en especial al círculo de Ficino (que estudió el antiguo tratado sobre los jeroglíficos atribuido a un tal «Horapollo»), al entorno de Alejandro VI (a quien se suponía descendiente de Osiris), y a la *Hypnerotomachia Poliphili* (El sueño de Polifilo) una novela ambientada en un paisaje de antiguas ruinas. Este texto y los *Hyeroglyphica* de Horapollo fueron publicados en francés a mediados del siglo XVI. La moda de los emblemas desde la década de 1530 en adelante (véase *infra*, p. 177) tiene alguna deuda con la discusión sobre el significado de los jeroglíficos, que para los filósofos griegos eran símbolos morales antes que una forma de

escritura. A su vez, los emblemas influyeron en la forma en que fueron percibidos los jeroglíficos. Los obeliscos egipcios también atrajeron interés. Por entonces la palabra «obelisco» (*obelisque, obelisk*) penetró en el italiano, el francés y el inglés. Estos obeliscos, entendidos como símbolos de la fama eterna, se multiplicaron en tumbas y casas de campo o en forma aislada, como fue el caso del obelisco erigido por Henrik Rantzau en Segeberg en honor de Federico II de Dinamarca (véase la figura 14). La fascinación por Egipto persistió a finales del siglo XVI entre ortodoxos y heterodoxos por igual. Al papa Sixto V se le erigió un obelisco en Roma en 1587. El dominico fray Giordano Bruno fue quemado por hereje en la misma ciudad en 1600, acusado entre otras cosas de intentar revivir la religión de los antiguos egipcios. Alrededor de 1600, el humanista Nicolas-Claude Fabri de Peiresc y sus amigos entre los magistrados de Aix-en-Provence coleccionaban antigüedades egipcias, momias incluidas, con gran entusiasmo<sup>186</sup>.

Aún más importante fue lo que podríamos denominar la «rehabilitación» de la Edad Media, vinculada a la expansión del humanismo más allá de Italia. Parecería tratarse de una inversión de todo lo que el movimiento propugnaba, pues los humanistas se habían definido en oposición a lo que llamaron la «Edad Media». Sin embargo es tal vez más esclarecedor considerar esta rehabilitación como una manifestación entre otras del conflicto entre el espíritu y la letra de la recuperación de la Antigüedad. Los «literalistas» abogaban por edificar en el estilo romano independientemente del clima, por ejemplo, o en escribir en metros clásicos, cualesquiera fueran las diferencias entre el latín y, pongamos por caso, el francés o el polaco. Sus antagonistas insistían en acomodar la cultura clásica o italiana a las circunstancias locales. ¿No reverenciaban su pasado los romanos de la época de Cicerón? Si los italianos del siglo XVI seguían a Petrarca, ¿por qué no debían los ingleses seguir a Chaucer?

En Francia, por ejemplo, hubo una cierta recuperación céltica en esta época. Los humanistas alababan a Vercingetorix, el Galo, antes que a su enemigo, César, e investigaron la filosofía de los druidas<sup>187</sup>. En su poema *Galliade* (1578), Guy Lefèvre de La Boderie aseguraba que la antigua Galia había sido la patria de las artes y las ciencias, a la cual éstas retorna-

ban en su propio día. La literatura medieval francesa era debatida y celebrada por Etienne Pasquier, amigo de Montaigne. Los ingleses, o al menos algunos eruditos del círculo del arzobispo Matthew Parker, en especial Laurence Nowell y William Lambarde, descubrían el pasado anglosajón. Parker, un estudioso también, encargó a su impresor John Day diseñar tipos con caracteres anglosajones, de modo que los documentos pudieran imprimirse en el lenguaje original. En la misma Italia, Tasso escogió las cruzadas como tema de su poema épico *Gerusalemme liberata* (Jerusalén liberada), mientras que el humanista Carlo Sigonio escribió un estudio importante de la historia de Italia entre 560 y 1200.

El interés por el pasado no clásico era especialmente notorio en la periferia de Europa, que podría definirse en este caso como el área que los romanos nunca conquistaron. Los húngaros se identificaron con los hunos, los polacos con los sármatas, los daneses con los cimbrios, y los españoles y los suecos con los godos. Por ejemplo, Johannes Magnus, arzobispo de Uppsala, se exilió en Roma después de la Reforma en Suecia y empleaba su tiempo libre en escribir historia. Su *Historia de omnibus gothorum sueonumque regibus* (publicada póstumamente en 1554) contradecía el punto de vista humanista tradicional al presentar a los godos como píos amantes de la libertad

e incluso como enemigos de la barbarie. Johannes trazaba la ascendencia de los suecos hasta los godos, después de que Magog hijo de Noé hubiera emigrado a Escandinavia. Esta historia, que no fue bien recibida en Dinamarca (donde el rey encargó a un historiador que la refutara) propició un culto a los godos en Suecia. Al rey Erik XIV le gustaba ser llamado «el restaurador de los godos» y encargó tapices que mostraran las hazañas de Magog, Gothus y otros antiguos reyes suecos. Sus sucesores Juan III y Carlos IX también se interesaron en los godos, un interés que estimuló la investigación histórica.

El funcionario y estudioso Johann Bure viajó por Suecia en la década de 1590 recogiendo inscripciones rúnicas de la manera que los humanistas antiguos habían recogido las romanas, y las publicó en 1624 con el título *Monumenta Sveo-Gothica*. Johannes Messenius, profesor en Uppsala, también transcribió runas y escribió dramas sobre Suecia en los tiempos

góticos<sup>188</sup>.

Humanismo, música y filosofía natural

Las variedades disciplinarias del humanismo son tan sorprendentes en este período como las regionales. Excepto la idea de un Renacimiento musical, sugerida por Tinctoris, o los intentos de Ficino de atraer las influencias planetarias al tocar las notas adecuadas, la música hasta ahora ha recibido poca atención en estas páginas. La razón de esta omisión es simple. Las realizaciones musicales de los siglos XIV y XV tienen poco que ver con los temas principales de este libro: la recepción de la cultura clásica y la italiana<sup>189</sup>. Por el contrario, en el caso de la música eran los italianos los que admiraban las composiciones extranjeras, en especial las de Josquin (véase *supra*, p. 52). Un personaje de *Il Cortegiano* de Castiglione observa ácidamente: «Al cantarse en presencia de la señora duquesa un motete, no fue tenido por bueno hasta que se supo que era una composición de Josquin de Prez» (libro II, cap. 35).

Desde la década de 1570 en adelante, por otra parte, los humanistas intentaron resucitar la antigua música griega, como el florentino Girolamo Mei o el francés Jean-Antoine de Baïf, cuyo interés en la métrica clásica ya hemos mencionado. Baïf quería que sus poemas fueran cantados y fundó una academia de poesía y música con el patrocinio real<sup>190</sup>. El estudioso más completo de las fuentes clásicas que describió la música de la antigua Grecia (las diferencias entre los estilos dórico, frigio y lidio, por ejemplo) fue Mei. No publicó él mismo sus descubrimientos sino que los comunicó al padre de Galileo, Vincenzo Galilei, quien escribió *Dialogo della musica antica et della moderna* (1581), donde aparece un personaje diciendo que después de las invasiones bárbaras en Italia, la gente «se interesó tan poco en la música como en las Indias occidentales». Hacía muy poco que los estudiosos habían comenzado «a tratar de rescatar la música de la oscuridad que la sepultaba» y restaurarla a su antiguo estado.

Estas investigaciones eruditas tuvieron consecuencias prácticas importantes. Mei, Galilei y sus amigos criticaban la música polifónica, en la que voces diferentes seguían líneas independientes, y estaban a favor de la

monodia, llamada por ellos *canto fermo*. Otra vez encontramos que un pequeño grupo desempeña un papel crucial en la innovación. El centro de este grupo, que fue llamado la Camerata, era el conde Giovanni de' Bardi, que trató de reconstruir un festival musical griego en su obra *Combattimento d'Apolline col serpente*, puesta en escena en 1589 como parte de las celebraciones de las bodas de Fernando de Médicis. Los miembros de la Camerata se reunían en la casa de Bardi.

En este grupo estaba Galilei, el cantante Giulio Caccini (inventor del *stile recitativo* o *rappresentativo*, una forma de canto que podemos designar como conversacional) y Jacobo Peri. Éste compuso la música para un drama en el nuevo estilo: *Euridice*, representado en 1600, y considerado actualmente como la primera ópera (otra pieza de este estilo, *Dafne* fue ejecutada en 1598 en la casa de Jacopo Corsi, el rival de Bardi, en 1598). Monteverdi era uno de los que visitaban la casa de Corsi y se sintió motivado a escribir en el nuevo estilo (*la seconda prattica* como la llamaba) donde las palabras dominaban la música y no viceversa. El *Orfeo* de Monteverdi fue representado en 1607, la *Ariana* en 1608<sup>191</sup>. Pocos años después, el compositor alemán Heinrich Schütz compuso una nueva versión de *Dafne*, con un libreto en alemán del poeta Martín Opitz. La ópera internacional había aparecido. En el esfuerzo por hacer revivir lo antiguo, los humanistas habían contribuido a inventar algo nuevo.

Una paradoja semejante caracteriza el papel desempeñado por los humanistas en el estudio de la naturaleza. Para el círculo de Leonardo Bruni no existía tal posibilidad, ya que los *studia humanitatis*, como hemos visto (véase *supra*, p. 34), se centraban en el mundo humano y no en la vida natural. Con todo, el movimiento humanista tuvo en realidad importantes consecuencias para los «filósofos naturales» como se les llamaba entonces («científico» es un término decimonónico). La clave consistía en tratar a los escritores antiguos como autoridades en estas disciplinas: Hipócrates y Galeno en medicina, Ptolomeo en geografía y cosmología, y Aristóteles en todas las áreas. De aquí que la empresa humanista de retornar a las fuentes y de editar los textos a partir de los mejores manuscritos fuera importante para la filosofía natural, tal como lo advirtieron algunos eruditos del siglo XV. Entre éstos estuvieron el famoso filólogo Ermolao

Barbaro (véase *supra*, p. 47), que enmendó el texto de la *Historia natural* de Plinio, y el astrónomo alemán Regiomontanus que estudió Ptolomeo en el texto griego original<sup>192</sup>.

Los filósofos naturales compartían la veneración de los humanistas por la Antigüedad clásica. Como las poetas, deseaban una «reforma». Algunos de ellos, como Francis Bacon en el momento que iniciaba su obra *De sapientia veterum* (La sabiduría de los antiguos), creían que el progreso del conocimiento no dependía de nuevos descubrimientos, sino de la recuperación de lo que los antiguos sabios ya habían conocido. Este conocimiento esotérico fue comunicado a unos pocos en la forma codificada de mitos. El alquimista alemán Michael Maier tenía opiniones parecidas. Su libro *Atalanta fugiens* (1617) seguía el mismo procedimiento al presentar «los secretos de la naturaleza» en forma de cincuenta emblemas (un género del que hablaremos después, véase *infra*, p. 197). El mismo título aludía al mito de la ninfa veloz que sólo aceptaría casarse con el pretendiente que la derrotara en una carrera, y que perdió porque se detuvo a recoger tres manzanas de oro que Hipómenes dejó caer por el camino. La creencia en la sabiduría de los antiguos da un significado más preciso a los elogios dados a Regiomontanus y Copérnico por la «restauración» de la astronomía. De Copérnico se decía también que había «enmendado» la astronomía, como si se tratara de un texto clásico corrompido. O como dijo el humanista luterano: «La filosofía celeste ha renacido» (*renata est haec philosophia de rebus coelestibus*)<sup>193</sup>.

En este campo la disyunción entre la alta cultura y la cultura popular era menos amplia que en las humanidades. Tal como Alberti aprendió de los constructores, así el humanista alemán Georgius Agricola extrajo de los mineros de Bohemia mucha de la información que publicó en su tratado *De re metallica* (1556) (Sobre los metales). El hiato entre la cultura de las artes y la de las ciencias era mucho menor en este momento que después, si es que se puede hablar de alguna separación. Por una parte, los principales filósofos naturales como Johan Kepler y Galileo Galilei mostraban un gran interés en las humanidades. Kepler, por ejemplo, escribía poesía. Su tratado *Harmonice mundi* (1619) (La armonía del mundo) se refería al teórico político Jean Bodin en una «digresión» donde trataba la armonía

en el estado. Explicaba las referencias astronómicas en los textos clásicos ilustrando a sus amigos y conocidos humanistas<sup>194</sup>. Galileo, por su parte, tenía puntos de vista muy definidos sobre la literatura, la pintura y la escultura. Le agradaba por ejemplo Ariosto, pero le disgustaba Tasso<sup>195</sup>. También el alemán Andreas Libavius subrayaba la importancia del cultivo de las humanidades para el *chymicus* (químico)<sup>196</sup>.

Por parte de los humanistas, podríamos señalar la moda del poema científico en este período, obedeciendo el ejemplo de *De rerum natura* (De la naturaleza de las cosas) de Lucrecio. El matemático y poeta Jacques Peletier, por ejemplo, describió el cosmos y celebró el deseo humano de conocimiento, mientras que el calvinista Guillaume Salluste du Bartas aportó mucha información científica en su épica de la creación, *La semaine* (1578), un poema tan popular que alcanzó cuarenta y una ediciones en francés hacia 1623<sup>197</sup>. Podríamos también referirnos a bibliotecas como las de sir Walter Raleigh que poseía obras de zoología, botánica, fisonomía, astronomía (incluido Copérnico) y química (con textos de Libavius). De manera parecida el «gabinete de curiosidades» (véase *infra*, cap. 6) contenía normalmente antigüedades como monedas y medallas, junto con restos de animales, pájaros y peces insólitos.

El entusiasmo por el aporte de los antiguos a la filosofía natural coexistía con una creciente prontitud para criticarlos cuando las pruebas lo hacían inevitable. Los dos casos famosos son los de Copérnico y Vesalius, cuyas obras sobre la astronomía y la medicina, respectivamente, fueron publicadas por primera vez en 1543.

Copérnico compartía los intereses humanistas de su tiempo. Decía que fue al leer a Cicerón y Plutarco cuando descubrió referencias a antiguos filósofos que creían que la Tierra se movía. Su descripción de la posición central del sol habría complacido a Ficino: «Y en medio de todo permanece el sol. Pues ¿quién en este bellissimo templo pondría esta lámpara en otro lugar mejor, desde el que pudiera iluminar todo? Y no sin razón unos lo llaman lámpara del mundo, otros mente, otros rector. Trimegisto lo llamó dios visible. Sófocles, en Electra, el que todo lo ve. Así en efecto como sentado en un solio real, gobernando la familia de los astros que lo rodean» (*De revolutionibus orbium coelestium*, lib. I, cap. X, trad. C.

Mínguez Pérez, Editora Nacional, Madrid, 1982, pp. 118-119). No estamos lejos del universo neoplatónico del Inca Garcilaso (véase *supra*, p. 98) que describió el culto al sol.

Cuán difundidas estuvieron las teorías de Copérnico en este período no es fácil de decir. Su libro tuvo sólo tres ediciones entre 1543 y 1617. Sin embargo, circulaban resúmenes de su teoría heliocéntrica<sup>198</sup>. La teoría también se debatió en las universidades. En la Universidad de Salamanca por ejemplo, los nuevos estatutos de 1561 señalaban a Copérnico como uno de los autores que podían utilizarse en el estudio de la astronomía. Las referencias casuales sugieren que el nombre de Copérnico estaba generalmente asociado con el heliocentrismo, o al menos con la novedad. Montaigne, por ejemplo, se refiere a la teoría heliocéntrica en uno de sus ensayos. John Donne, que hizo una descripción de Copérnico yendo al infierno por haber puesto de cabeza el cosmos, era él mismo conocido como un «Copérnico en la poesía», debido presumiblemente a sus innovaciones estilísticas<sup>199</sup>.

Copérnico debió su fama posterior al hecho de que en última instancia estaba preparado para discrepar de las opiniones de Ptolomeo. De la misma manera, Vesalius estaba dispuesto a corregir, si bien con reparos, a Galeno, que había basado algunas de sus afirmaciones sobre la anatomía humana en las disecciones de monos, no de hombres. Vesalius presentó su trabajo como un aporte a la restauración, recuperación o renacimiento de la medicina. «En esta época afortunada -escribió- la Medicina, como cualquier otro estudio, ha desde hace un tiempo comenzado a revivir y a levantar la cabeza de la más profunda oscuridad en que estaba sumida ... Hemos visto a la Medicina renacer con felicidad» (*Medicinam prospere renasci vidimus*). Con todo, su obra, ilustrada por un discípulo de Tiziano, revela un giro de los textos a la experiencia. El intento de recobrar la sabiduría de los antiguos estaba produciendo un nuevo conocimiento<sup>200</sup>.

## El auge de las lenguas vulgares

Otro signo de la variedad o la fragmentación fue la crítica humanista del latín. En su diálogo sobre el lenguaje, Sperone Speroni, un seguidor de

Bembo, puso en boca de su maestro la observación de que el latín no era un lenguaje hablado sino «sólo papel y tinta» (*carta solamente ed inchiostro*). En otro diálogo sobre el asunto, Ercolano de Benedetto Varchi, se dice que el latín y el griego estaban «exhaustos» (*spente*) mientras que el florentino estaba «vivo». En otras palabras, la idea de «lengua muerta» fue primero formulada por los humanistas. Para algunos de ellos seguir a Cicerón no significaba ya escribir en latín, sino escribir tal como él lo había hecho pero en lengua vulgar. Fuera ésta una reacción frente al congelamiento del latín, o una expresión de una nueva confianza cultural, el final del siglo XVI supuso un gran auge de lo que el teórico literario Mijail Bajtin llamó «heteroglosia», una diversidad de lenguajes y estilos discursivos en interacción y diálogo entre sí<sup>201</sup>.

Un coro de voces se elevó en alabanza de las lenguas vulgares en esa época. La más famosa fue la del poeta Joachim du Bellay, cuya *Défense et Illustration de la Lange française* (1549) no admitía que el francés fuera considerado «bárbaro». Irónicamente, esta declaración de independencia seguía un modelo extranjero, el de un diálogo sobre la lengua publicado en 1542<sup>202</sup>. Du Bellay fue respaldado por el impresor y erudito Henri Estienne, que declaró en su *Precellence de la langue française* (1579) que el francés no carecía de la gracia y la gravedad del latín, y que era capaz de una elocuencia más amplia que la de otras lenguas. Los españoles afirmaban a su vez que su lengua era la más cercana al latín, mientras Estienne insistía en que el francés era la más cercana al griego. El italiano Corbinelli, al comentar a Estienne, señaló las diferentes excelencias del castellano, el italiano y el francés, aunque consideraba que esta última era sólo una «lengua para hablar» (*lingua parlativa*)<sup>203</sup>. Etienne Pasquier, por su parte, comparaba la «orgullosa y ceremoniosa lengua» del «arrogante español» con la «suave y afeminada lengua» de los italianos, que «había degenerado de la antigua virtud romana»<sup>204</sup>.

Otras lenguas también se escucharon en este debate europeo. João de Barros publicó los elogios del portugués. El escritor alemán Johann Fischart declaró que «nuestra lengua es también una lengua; y podemos llamar saco a un saco, así como el latino cuando dice saccus» (*Unser sprache ist auch ein sprache und kann so wohl ein Sack nennen als die Latiner sac-*

*cus*). El poeta inglés Edmund Spenser planteó esta pregunta retórica: «¿Por qué en nombre de Dios no podemos, como los griegos, tener el reino de nuestra propia lengua?»<sup>205</sup> Łukasz Górnicki examinaba las ventajas relativas de las diferentes lenguas eslavas en el *Dworzanin Polski* (Cortesano polaco). El prólogo de Balint Balassa a su *Comedia húngara* señalaba su deseo de «enriquecer la lengua húngara con esta comedia, de modo que todos puedan saber que lo que existe en otras lenguas también existe en húngaro». El pintor y poeta Lukas de Heere ensalzó a Jan Baptist van der Noot por demostrar que el holandés no era inferior al francés como lengua para la poesía. Un neerlandés, Simon Stevin, describía «las maravillosas cualidades ocultas de la lengua holandesa» en la dedicatoria de su *Het Burgherlick Leven* (La vida de un ciudadano). El humanista de Amberes Johannes Goropius llegó al extremo de afirmar que el flamenco (no el hebreo, como la mayoría de los estudiosos pensaban) era el idioma humano originario.

La retórica de la lengua vulgar se vio impulsada por la retórica en lengua vulgar, por libros como *Art of Rhetoric* de Thomas Wilson, *La rhétorique française* de Fouquelin y *Rhetorica* de Lorenzo Palmireno, que extendió el conocimiento de las reglas de la escritura a una audiencia más amplia<sup>206</sup>. Fue también la época de las primeras gramáticas de lenguas vulgares (dejando aparte la primera gramática del castellano de Nebrija, véase *supra*, p. 73), de las primeras historias de las lenguas vulgares -una historia del castellano se publicó en 1606- y de los debates sobre la mejor pronunciación del italiano, francés e inglés.

Aún más importante fue la traducción, sea tomada como un signo del desarrollo de lengua vulgar o como su resultado o como un estímulo, o los tres a la vez. La importancia de las traducciones al latín, la lengua de la república de las letras internacional no debe ser olvidada. Se hicieron más de doscientas traducciones de las diferentes lenguas europeas al latín entre 1530 y 1600<sup>207</sup>. Sin embargo, el número de traducciones a las lenguas vulgares era mucho mayor y su impacto cultural mucho más importante. Las traducciones de Cicerón, Virgilio, Vitrubio y Homero en varias lenguas vulgares ya se ha mencionado, un desarrollo significativo porque hizo estos textos accesibles a una audiencia más amplia, incluida la femenina, a

la cual el latín (por no hablar del griego) le era por lo general desconocido. Se tradujo entonces a muchos escritores antiguos. Algunos diálogos de Platón, por ejemplo, fueron vertidos al italiano y al francés a mediados del siglo XVI. La *Metamorfosis* de Ovidio, poema que como hemos visto inspiró a artistas y pintores, fue publicado en italiano, castellano, francés, inglés y alemán.

Las traducciones del latín moderno comprendían no sólo la obra de Erasmo, examinada antes, sino también la *Utopía* de Tomás Moro, que apareció en alemán en 1524, en italiano en 1548, en francés en 1550, en inglés en 1551 y en holandés en 1562. Estaban, por último, las traducciones de textos en lenguas europeas modernas, especialmente el italiano. En Francia, se publicaron más de 600 traducciones entre 1525 y 1599, principalmente de cuatro idiomas (griego, latín, italiano y castellano).

Una serie de textos que las generaciones sucesivas considerarían «clásicos» de la traducción se publicaron en esta época, no sólo de antiguos escritores como Homero o Plutarco, sino también de los modernos. En castellano, por ejemplo, hay que pensar en la versión de Boscán de *Il cortegiano*, el diálogo sobre el perfecto cortesano de Castiglione. En alemán, cabe referirse a *Geschichtsklitterung* (1575), traducción de Rabelais, realizada por Fischart, que llegó a la séptima edición en 1631. En inglés, hubo una traducción de los *Essais* de Montaigne hecha por un italiano anglinizado John Florio. Piotr Kochanowski, hermano menor del famoso poeta, tradujo al polaco a Ariosto y a Tasso.

La frontera entre la traducción y la imitación creativa era fácilmente atravesada. Fischart amplió el texto que presuntamente traducía, en especial las enumeraciones ya largas que gustaban tanto al autor original, como la de los 200 juegos que jugaba el joven Gargantúa. Fischart, más rabelesiano que Rabelais, nunca utilizó una palabra donde podía utilizar tres, creando un grotesco lenguaje multisilábico propio. Una versión latina del poema francés sobre la creación de Guillaume du Bartas alardeaba en la portada de que era «traducido libremente y ampliado en muchas partes». La versión polaca de Castiglione por Lukas Gómicki trasladaba el diálogo de Urbino a Cracovia, convirtiéndolo así en el «El cortesano polaco» (*Dworzanin Polski*). La traducción de un diálogo sobre la vida civil de Giambat-

tista Cinthio Giraldi, realizada por otro italiano anglinizado, Ludowick Bryskett (cuyo nombre era originariamente Bruschetto) trasladaba la escena de la conversación de Italia a Irlanda, al «pequeño cottage» del traductor cerca de Dublín, e introducía protagonistas ingleses, incluido su amigo Edmund Spenser<sup>208</sup>.

La traducción enriqueció el vocabulario de las lenguas vulgares. Cuando el tratado de Alberti sobre arquitectura fue traducido al francés en 1553, la dedicatoria al rey llamaba la atención sobre el enriquecimiento de la lengua hecho por el traductor. Fischart inventó muchas palabras alemanas para traducir a Rabelais. En su versión de Montaigne, como explica en el prefacio, Florio acuñó nuevos términos ingleses, como *conscientious, endeavor, tarnish, efface, facilitate, amusing, debauching, regret, effort, emotion* (concienzudo, hacerse querer, empañar, borrar, facilitar, entretenido, pervertir, pesar, esfuerzo, emoción). Los poetas se permitieron licencias parecidas. Una biografía contemporánea de Pierre Ronsard lo define como un recolector y un inventor de palabras francesas. El lenguaje de los poetas de la Pléiade estaba lleno de palabras tomadas del griego. Por ejemplo: *anagramatisme, analytique, anapeste y astronomique*, que eran neologismos en este tiempo.

La otra cara de la moneda era la conciencia de la pobreza de las lenguas vulgares que hacía necesarios los neologismos. En el prólogo de su traducción de Virgilio, Juan de la Encina se quejaba de «el gran defecto de vocablos que ay en la lengua castellana, en comparación de la latina». Thomas Elyot escribió sobre la «insuficiencia» del inglés<sup>209</sup>. En su obra sobre la educación del príncipe, Guillaume Budé sostenía que escribir en una lengua antigua daba a las acciones «más elegancia, autoridad, hermosura y gracia» (*plus d'élégance, d'autorité et venustété et de grace*). Incluso Joachim du Bellay, en su famosa apología del francés, admitía que el idioma era «pobre y estéril» (*pauvre et stérile*) comparado con la riqueza del latín y del griego.

El auge de las lenguas vulgares llevó a algunos escritores a tomar prestado del latín y otras lenguas, y a otros a denunciar este proceso. En Italia, una lengua vulgar latinizada se había puesto de moda en el siglo XV, pero en este período la Academia della Crusca (llamada así porque sus inte-



grantes separaban el grano de la paja), atacó la latinización en nombre de la pureza lingüística. De forma análoga, el impresor Geoffroy Tory se quejó de los «espumadores del latín», que transformaban un «vamos a cruzar el Sena», en *transfretons la sequane*. Rabelais abundó sobre este tema en *Pantagruel* (cap. 6) en un episodio en que el gigante, muy irritado por un estudiante de Limousin que utiliza este latinismo y otros más, lo estrangula hasta que el hombre pide misericordia en su propio dialecto. En Inglaterra existió una crítica de los que eran llamados *inkhorn terms* (términos de tintero), es decir, palabras inventadas por los escritores sin ninguna relación con la lengua hablada. El inglés sir John Cheke y el holandés Jan van de Werve atacaron la corrupción de sus respectivas lenguas por el uso de palabras extranjeras, especialmente del italiano y el francés. En Francia, François Malherbe trataba de purificar la lengua vulgar de latinismos y dialectismos por igual.

Algunas lenguas europeas se atrasaron respecto a las demás. Se puede apreciar que el alemán era un recién llegado al teatro de las lenguas vulgares a través de la historia de las traducciones. Aunque el Decamerón de Boccaccio fue traducido ya en 1473, la ola de traducción en Alemania comenzó un siglo después, con versiones de obras de Rabelais (1575), de Jean Bodin sobre los demonios (también por Fischart), Giovanni Botero sobre la razón de estado, de los moralistas estoicos Guevara y Lipsius, y cinco novelas: *El lazarillo de Tormes*, *Dan Quijote*, *Diana* de Montemayor, *Argenis* de John Barclay y *Arcadia* de Philip Sidney. Hasta 1617 no apareció entre los alemanes una obra análoga a la use de Du Bellay; se trataba de *Aristarchus sive de contemptu linguae teutonica*, en que el poeta Martin Opitz se lamentaba en latín por el desprecio que sufría la lengua alemana. En 1624 apareció su *Buch volt der deutschen Poeterey* (Libro de la poesía alemana). Animaba a Opitz el deseo no sólo de emular a Petrarca y Ariosto, sino también a Ronsard, Sidney y al poeta holandés Daniel Heinsius. Además de leer todas estas lenguas, hizo traducciones del latín, italiano, francés e inglés.

Opitz no era el único políglota. El compositor Roland de Lassus, un francés educado en Italia que trabajaba en Baviera, escribió canciones en latín, italiano, francés y alemán, y mantenía correspondencia con su mece-

nas en una mezcla de idiomas. El poeta húngaro Balassa sabía italiano, alemán y turco. El poeta alemán Georg Rudolf Weckherlin escribió en latín, alemán, francés e inglés. Los neerlandeses en particular estaban familiarizados con una variedad de lenguas. Jan Baptist van der Noot escribió poemas en holandés y francés, a veces traduciendo él mismo, y comentándolos en italiano y castellano. En su juventud, a finales de esta época, el erudito Christian Huyghens escribió poemas en ocho idiomas: griego, latín, italiano, francés, castellano, inglés, alemán y holandés, su lengua materna<sup>210</sup>.

Desde luego, el italiano estaba muy difundido entre las clases altas en toda Europa, y los inventarios de las bibliotecas sugieren que el castellano y el francés no se quedaban atrás. Sin embargo, el conocimiento de la mayoría de las lenguas vulgares estaba virtualmente limitado a una única región. Huyghens tradujo algunos poemas de John Donne al holandés, pero pocas personas fuera de Inglaterra estaban familiarizadas con los dramas y poemas de Shakespeare, que no fueron traducidos a ninguna lengua extranjera hasta el siglo XVIII. Pocos fuera de la península ibérica habrían conocido los dramas de Gil Vicente o los poemas de Camões (Os Lusíadas fueron traducidas al castellano en 1580 y otra vez en la década de 1590, pero no hubo una versión latina hasta 1622 y en inglés hasta 1655). Prácticamente nadie fuera de Polonia podía leer los versos en polaco de Jan Kochanowski (véase la figura 20), pese al orgulloso alarde del poeta:

De mí sabrán Moscú y los tártaros,  
y los ingleses, habitantes de mundos diversos.  
El alemán y el valiente español me conocerá.  
Y aquellos que beben de la corriente del profundo Tíber.

Los lectores monolingües se perdían mucho, pues era ésta una gran época de la literatura en las lenguas europeas.

El porqué de esto es una pregunta difícil de responder. Las traducciones de la Biblia que siguieron a la Reforma fueron obviamente importantes en el desarrollo de las lenguas vulgares, pero esto no explica por qué en España, donde las biblias en lengua vulgar estaban prohibidas, se produjo

una «edad de oro» literaria. El 'auge de la literatura en otras lenguas vulgares era también una respuesta al desafío de Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto y Tasso. Ciertos escritores modernos fueron tratados como clásicos de la lengua vulgar, tal como los italianos ya habían hecho con Petrarca y Ariosto (véase *supra*, p. 94). Dos comentarios a los *Amours* de Ronsard, publicados en 1553 y 1560, señalaban, por ejemplo, los préstamos que el poeta había hecho de Petrarca y explicaban sus alusiones a la mitología y a la filosofía antiguas. Las obras de Ronsard fueron editadas por su secretario en 1587, junto con una biografía del poeta, como las obras de Virgilio (por ejemplo), que también iban casi siempre precedidas por una biografía. Antes de que acabara el siglo XVI, nueve ediciones de las obras de Ronsard se habían publicado en Francia. Entre sus admiradores había holandeses (Van der Noot), ingleses (Daniel Rogers), alemanes (Opitz), polacos (Kochanowski) e italianos (Speroni)<sup>211</sup>.

En España, se publicaron dos ediciones críticas de la obra del poeta Garcilaso de la Vega en 1574 y 1580, editadas respectivamente por Francisco Sánchez (profesor de retórica en la Universidad de Salamanca) y el poeta Fernando de Herrera. Sánchez trataba de identificar los caracteres de nombres clásicos con las personas que conoció Garcilaso, y señaló los préstamos de los clásicos, tales como Horacio y Ovidio, y de los italianos, especialmente de Petrarca. Por su parte Herrera intentó aplicar la terminología crítica de Bembo a la poesía de Garcilaso. En Portugal, Manoel Correa editó y comentó *Os Lusíadas* (1613). En Inglaterra el maestrescuela Thomas Speght editó las obras de Geoffrey Chaucer en 1598, con sumarios de los textos y explicaciones de las palabras difíciles o arcaicas que eran necesarias, dados los cambios del idioma inglés en los doscientos años anteriores.

### Variedad de géneros

En la literatura europea, fue ésta una época de clásicos en lenguas vulgares de gran variedad de géneros: la épica, la lírica, la comedia, la tragedia, la sátira y la novela, sin descuidar la historia, el diálogo y el ensayo. Por ejemplo, se tendió un puente entre las crónicas en lengua vulgar de tradi-

ción medieval, realistas aunque laxamente estructuradas (Giovanni Villani en Florencia, Jean Froissart en Francia, Fernão Lopes en Portugal, etc.) y la historia humanista escrita en latín, organizada de manera más formal aunque a menudo carente de la vivacidad de sus antecesoras.

La *Storia d'Italia* de Francesco Guicciardini (traducida al francés, inglés, castellano y holandés) es un ejemplo famoso de esta tendencia<sup>212</sup>. Las escenas de batalla, el retrato del carácter de los principales personajes como Alejandro VI y Ludovico Sforza, y los discursos que pone Guicciardini en boca de los protagonistas, seguían en todo la lección de los clásicos. Su énfasis en la manera en que los acontecimientos tienen resultados no sólo diferentes sino directamente opuestos a las intenciones de los actores recuerda las ironías trágicas del teatro griego. Su preocupación por el análisis y la explicación, que se expresa a menudo con máximas morales, recuerda no sólo a Tucídides y Tácito sino también a su antecesor florentino Leonardo Bruni. Sin embargo, los retratos de personajes como Alejandro VI o Julio II son mucho más coloridos que los de Bruni, a la vez que su narración está animada por vívidos detalles al estilo de Villani. Por ejemplo, describe a los caballos en la batalla de Fornovo «combatiendo a coques, a mordiscos, a golpes ... no menos que los hombres» (*combatiendo co' calci co' morsi con gli urti i cavalli non meno che gli uomini*). Esta imagen reaparecería en la *Gerusalemme Liberata* de Tasso (canto 28): «cada caballo también para la guerra se apresta» (*ogni cavallo in guerra anco s'appresta*) y también en la *Arcadia* de Sidney (libro 3, cap. 7): «los mismos caballos airados con la ira de sus amos, con amor y obediencia provocaron los efectos del odio y la resistencia» (*The very horses angry in their masters' anger, with love and servitude brought forth the effects of hate and resistance*).

Las obras de Nicolás Maquiavelo (publicadas póstumamente en 1532) constituyeron aportes importantes a la literatura en lengua vulgar, así como al pensamiento político. Pese a los intentos de prohibirlas, sus obras atrajeron gran interés, tanto fuera como dentro de Italia. Los *Discorsi* de Maquiavelo fueron traducidos al francés en 1544, al castellano en la década de 1550, al latín en 1588. *El Príncipe* fue traducido al francés (dos veces en 1553 y otra vez en 1571) y al latín (1560); el *Arte della guerra*, al

inglés (1560) y al latín (1610). Siguiendo el ejemplo de Maquiavelo, las obras en lengua vulgar sobre política se hicieron más comunes, presumiblemente para llegar más allá de la audiencia académica tradicional. *El consejo i consejeros del príncipe* (1559) de Fadrique Furió Ceriol, publicada primero en castellano, y los *Six livres de la République* de Jean Bodin, publicada primero en francés, pronto llegaron a lectores fuera de sus países de origen. La obra de Bodin fue discutida por críticos en Italia, España y Alemania, y fue traducida al latín y al inglés. Furió Ceriol fue traducido dos veces al latín y una al polaco.

Otro tratado español en lengua castellana que tuvo mucha repercusión fuera de la península fue *Examen de ingenios* (1575), del médico Juan de Huarte, que analizaba los diferentes tipos de inteligencia. Hacia 1628 el libro de Huarte había sido traducido al latín, francés, inglés y dos veces al italiano: También la *Anatomy of melancholy* de Robert Burton era a la vez una obra de literatura y de psicología. Pocos años después se publicó *Los nombres de Cristo* (1583) de fray Luis de León, un estudio de la cábala cristiana en la tradición de Reuchlin y Giorgi (véase *supra*, p. 83). A diferencia de estos eruditos anteriores, sin embargo, fray Luis de León no escribía en latín, divulgando los «secretos» y «misterios» de la cábala y del neoplatonismo en su lengua castellana materna. No es sorprendente que su intento de enriquecer el cristianismo al recurrir a las tradiciones judías atrajera la atención de la Inquisición, tanto más pues era de origen hebreo<sup>213</sup>.

Algunas obras que no eran de ficción tomaban la forma de diálogos, muy adecuada para la lectura en voz alta, una práctica común todavía en esta época. En Italia era raro el año en que no se publicara un diálogo de cierta importancia, fuera el tema la lengua, la pintura, la música, la filosofía o la política. Algunos de estos diálogos italianos fueron traducidos a otros idiomas, y en muchos lugares de Europa también se escribieron diálogos sobre una gran diversidad de asuntos. Por ejemplo, el anónimo *Discourse of the Common Weal*, atribuido al humanista inglés sir Thomas Smith, debate las razones de la «decadencia» de la economía inglesa y la subida de precios en forma de conversación entre un caballero, un mercader, un doctor de teología, un fabricante de capas y un agricultor o *husbandman*.

Estos diálogos seguían una variedad de modelos antiguos, especialmente los de Cicerón y Platón. En algunos, un maestro exponía su doctrina y los oyentes no hacían más que unas cuantas preguntas. En otros, se presentaban serias diferencias de opinión y las personalidades, así como las ideas de los participantes, eran retratadas vívidamente. *Il cortegiano* de Castiglione, por ejemplo, presentaba el diálogo como «un retrato de la corte de Urbino» en la que las principales figuras tenían vida propia, desde Gasparo Palavicino que gustaba de bromear con las damas, hasta el entusiasta neoplatónico Pietro Bembo. El diálogo sobre la pintura antigua del humanista portugués Francisco de Holanda no se limitaba a exponer las opiniones de Miguel Ángel sobre el arte, sino que evocaba su personalidad y su ruda y apasionada manera de hablar<sup>214</sup>.

Otra manera de hacer que la información sobre determinados temas fuera más fácil de asimilar por los lectores no eruditos o por los estudiantes era presentarla en forma de miscelánea o de una colección de discursos. De esta definición clásica provenían los *Essais* de Montaigne, en el sentido de experimentos o especulaciones, aunque terminaron por separarse cada vez más de su modelo original<sup>215</sup>. El libro de Montaigne fue traducido al italiano y al inglés, elogiado en Alemania y en España, e imitado por Francis Bacon, quien publicó sus primeros diez ensayos en el género en 1597. Los *Essays* de Bacon pronto tuvieron una circulación europea más amplia al ser traducidos al latín. Dada la variedad de los géneros literarios, habrá que ser -como con la pintura y la escultura- drásticamente selectivos. El siguiente panorama se centrará en tres géneros: la épica, la novela y la comedia, y resaltaré unos pocos ejemplos de cada uno.

### La épica

Por lo general se considera la épica como el género literario más noble. Los ejemplos modernos más famosos en Europa eran, una vez más, italianos. El *Orlando furioso* de Ariosto fue publicado en francés (1544), español (1549) e inglés (1591). *Gerusalemme liberata* de Tasso tuvo aún más éxito. Aparecieron versiones en latín (1584, 1623), inglés (1594, 1600), francés (dos en 1595 y una tercera en 1626), y una polaca (1618). La

emulación era inevitable. Edmund Spenser confesó haber escrito *Faerie Queene* con el fin de superar (o como él dijo *overgo*) a Ariosto. En la práctica, los poetas épicos seguían una diversidad de modelos, italianos y clásicos; los clásicos eran no sólo Virgilio y Homero, sino también Lucano, cuya *Farsalia* narra la historia de la guerra civil romana. *Les Tragiques*, poema de Agrippa d'Aubigné sobre la guerra civil francesa, se inspiró naturalmente en Lucano. Los temas bíblicos también tenían un gran atractivo. Los héroes y heroínas de la épica eran José, Judith y Ester, mientras que la épica de la creación por Du Bartas (véase *supra*, p. 117) fue calurosamente acogida en diversas partes de Europa y traducida al latín (tres veces), al italiano, al inglés y al alemán.

Otro tema común en la épica era el pasado nacional. *L'Italia liberata dai Goti* (1547-1548) de Trissino, ambientada en la Edad Media, se parecía a la *Storia d'Italia* de Guicciardini, escrita casi al mismo tiempo, al expresar la nueva conciencia de la unidad de Italia; una conciencia alentada por las invasiones extranjeras de la época. En realidad, el poema puede leerse como una alegoría de estos acontecimientos, pese a la dedicatoria a uno de los principales invasores, el emperador Carlos V, al cual animaba a liberar la Europa oriental de los turcos (y así, quizás, a dejar a la cristiana Italia en paz).

La *Franziade* de Ronsard, dedicada al rey Carlos IX, se remontaba aún más lejos en el tiempo que Trissino y narra la historia de la fundación de la nación francesa por Francion, el hijo del héroe troyano Héctor. Tal como ocurre en el libro VI de *La Eneida*, Francion desciende al Hades donde tiene una visión profética de la larga dinastía de los futuros reyes de Francia. El poeta especificó claramente su objetivo político en el prefacio. El «honrar a la casa de Francia» y en particular al monarca reinante, Carlos IX y sus «heroicas y divinas virtudes», hace que el poeta tenga la esperanza que sus realizaciones no serían inferiores que las de su antecesor Carlomagno. Irónicamente por cierto, Carlos IX sería recordado sobre todo por su papel en la matanza de San Bartolomé contra los protestantes franceses en 1572. El poema de Ronsard quedó inconcluso.

Fue también en 1572 cuando un poeta de igual importancia, el portugués Luis de Camões, publicó *Os Lusíadas*. El título se deriva de *Lusus*, el fun-

dador legendario de Portugal, pero el poema no trata del pasado remoto. El relato se refiere a la historia reciente: las hazañas de Vasco de Gama. Camões planteó su historia en contraste con las hazañas fantásticas (*fáçanhas fantásticas*) de los héroes de Ariosto, prefiriendo seguir a Virgilio. Tenía la ventaja de poder recurrir a su propia experiencia como soldado en Oriente a la vez que seguía el modelo virgiliano de la fundación de un Novo Reino. Mostró su inventiva al apartarse del modelo en muchos aspectos. Por ejemplo, Camões hizo referencias a la cultura hindú sustentadas en su observación personal, que pasaba desde el sistema de castas hasta las imágenes de los templos hindúes, a las que comparaba con las de los dioses romanos y egipcios.

Con todo, Camões presenta a Vasco de Gama como un nuevo Eneas. La descripción de sus estandartes, por ejemplo, que representan escenas de la historia de Portugal, evoca la descripción del escudo de Eneas hecha por Virgilio. Como en esa obra, la profecía desempeña un papel importante en el poema. Júpiter anuncia a Venus que los portugueses se alzarán con la victoria desde Malaca hasta China y desde el mar de Bengala hasta el Atlántico. Al final del poema la nereida Tetis muestra a Vasco de Gama un mapamundi geocéntrico (pese a la publicación de la obra de Copérnico treinta años antes) y le dice que los portugueses conquistarán Brasil. Como en Virgilio, hay referencias al destino y al imperio, y al final del poema Camões exhorta al rey Sebastián a llevar a cabo alguna empresa heroica, lo que éste haría seis años después: la expedición que condujo al norte de África para luchar contra los musulmanes terminó con su muerte en la batalla de Alcazarkebir en 1578.

El ejemplo de Camões ilustra el vínculo bien conocido entre la épica y las fronteras. La razón de esto la explicaba Philip Sidney en su *Defence of Poetry* al recordar su visita a las tierras fronterizas entre el Imperio de los Austrias y el Imperio otomano: «En Hungría he visto que la costumbre en todas las fiestas y otras reuniones es cantar himnos en honor al valor de sus antepasados, que en aquella nación belicosa es uno de los acicates más fuertes de un gran coraje». El húngaro Bálint Balassa, coetáneo de Sidney, escribió un famoso poema «en alabanza de la frontera», un lugar para que los jóvenes valientes armados con «lanzas embanderadas» y con

«buenos y afilados sables», y montados en «buenos caballos árabes» arriesgaran sus vidas para ganar «un buen nombre y una excelente fama» luchando contra los turcos<sup>216</sup>. En las fronteras del Imperio otomano, la tradicional épica militar persistió durante más tiempo que en el resto de Europa. El croata Brne Krnarutić escribió un poema épico sobre la defensa de la fortaleza de Sziget contra el sultán otomano Solimán el Magnífico. El caballero húngaro Miklós Zrinyi, bisnieto del defensor de Sziget, escribió otro poema épico sobre el mismo tema en la década de 1640. Aun en 1670, el polaco Waclaw Potocki publicó un poema épico del mismo tipo *Wojna chocimska* (La guerra de Chocim), que trataba de un conflicto con los turcos a inicios del siglo XVII.

Otra zona de frontera era el Nuevo Mundo. La épica sobre Colón, *Columbeidos* (1585), del caballero romano Giulio Cesare Stella, nunca se hizo famosa, ni las hazañas de Cortés y Pizarro parecen haber atraído a los poetas. Sin embargo, el caballero español Alonso de Ercilla ambientó *La Araucana* (1569-1590) en aquella remota región del virreinato de Perú actualmente llamada Chile, donde había vivido y combatido. *La Araucana* narra la resistencia de los pueblos indígenas a los españoles, presentándolos como «indómitos» bárbaros, «sin Dios ni ley», aunque valientes, audaces, honorables y disciplinados. Su jefe Caupolicán aparece como un estadista, mientras que las valerosas mujeres araucanas, como Guacolda y Tegualda, recuerdan a las heroínas de Ariosto. A los españoles, en cambio, se les reprocha en alguna ocasión dos graves faltas: la cobardía y la codicia. No es sorprendente que el prólogo del autor tratara de anticiparse a una posible crítica de ser «algo inclinado a la parte de los araucanos»<sup>217</sup>. El poema de Ercilla también fue criticado por haberse apartado del modelo clásico, sobre todo por su falta de héroe. No obstante, el autor tenía presentes los paradigmas clásicos. Comparaba a los araucanos con los troyanos, hacía referencias a los dioses de la Antigüedad y a las principales figuras de la historia romana (Julio César, Pompeyo, Mario, Sila, Augusto y otros) e imitaba la *Farsalia* de Lucano. Su descripción de la cueva de Fitón, por ejemplo, imita la descripción de la cueva de Ericteo en Lucano<sup>218</sup>. Ercilla era igualmente consciente de los modelos italianos, sobre todo Ariosto, que es mencionado en el poema e imitado más de una vez.

Sin embargo, mientras que Ariosto estaba interesado por igual en la guerra como en el amor, Ercilla se limitaba a la primera, y así lo advirtió a sus lectores en las primeras líneas, que son lo opuesto al inicio de Orlando furioso: «No las damas, amor, no gentilezas / de caballeros canto enamorados».

*La Araucana* agradó al público que leía en castellano lo bastante como para llegar a las dieciocho ediciones hacia 1632. En 1619 se publicó una traducción en holandés y sir George Carew, que había servido al conde de Essex contra España, realizó una traducción parcial al inglés en prosa. En ambos casos, sin embargo, lo atractivo del poema no era -o no sólo- su mérito poético, sino el relato favorable de la resistencia a la conquista española.

## Novelas

Como hemos visto, las novelas caballerescas siguieron siendo populares en las cortes de los príncipes y princesas del Renacimiento, pese a la crítica de los principales humanistas como Erasmo y Vives (véase *supra*, p. 88). Para afrontar estas y otras críticas, el género necesitaba transformarse. Una forma era modernizarse, como ocurría con muchas continuaciones del *Amadís de Gaula*, que introducían referencias a los nuevos valores y prácticas. Otra forma era hacer clásica la novela caballerescas, como hizo Ariosto teniendo presente a Virgilio, así como las hazañas de Roldán y otros paladines. Otro método era parodiarla, como hicieron Rabelais y Cervantes. Rabelais, por ejemplo, deliberadamente contaminó este noble género al hacer a los gigantes héroes en vez de villanos en *Gargantúa y Pantagruel* y al sustituir la búsqueda del Grial por la de la botella. En cuanto a Cervantes, *Don Quijote* parece haber comenzado como un texto anticaballeresco antes de que este carácter cobrara una vida independiente. Ariosto, Rabelais y Cervantes estaban familiarizados con la cultura popular de su época. A veces se la apropiaban para sus propios fines, mientras que en otros momentos parece haberlos inspirado. No hay nada extraño en esto, pues en esta época las elites eran «biculturales». Aprendían las canciones y cuentos populares de sus nodrizas, y no se separaban de la

gente común y corriente rechazando su cultura, sino agregando otra: la tradición clásica aprendida en los colegios<sup>219</sup>.

La defensa del género en los círculos humanistas fue más fácil al descubrirse las novelas antiguas, en especial la *Aethiopica* del escritor griego Heliodoro, que narraba las tormentas, naufragios y tribulaciones de una pareja de amantes antes de que pudieran reunirse por fin. La *Aethiopica* fue publicada traducida al francés en 1547, al italiano en 1556, y al castellano y al inglés en 1587. Gracias a Heliodoro, la novela caballeresca fue tomada con más seriedad por los críticos humanistas. En efecto, se la comenzó a considerar como la equivalente en prosa de la épica, género al que finalmente sustituyó. Se escribieron nuevas novelas siguiendo directivas más clásicas, inspiradas por ejemplo en la tradición de la poesía pastoral. Las *Églogas* de Virgilio, que describían los amores de pastores y pastoras, eran muy admiradas e imitadas con frecuencia. El escritor italiano Jacopo Sannazzaro introdujo los suspiros del amante petrarquiano en la pastoral e insertaba poemas en el curso de la narración. Estas innovaciones gozaron de una buena acogida. Su novela *Arcadia* fue reimpressa casi cincuenta veces en el siglo XVI en Italia e impuso -o expresó- la moda de los paisajes apartados que bien pueden relacionarse con el contemporáneo auge de la villa. La *Arcadia* también inspiró dramas, sobre todo la *Aminta* de Tasso y su rival *Il Pastor Fido* de Guarini, quien llegó a competir con Petrarca, pues sus versos fueron musicalizados por los principales compositores de madrigales, especialmente, Luca Marenzio, Giaches Wert y Claudio Monteverdi. La ópera *Orfeo* de Monteverdi (con la letra del poeta Alessandro Striggio) fue presentada como una «fábula pastoral» (*favola pastorale*).

El entusiasmo por el género pastoral se difundió más allá de Italia. El drama de Guarini no sólo fue traducido al francés y al inglés, sino al croata y al cretense. En España, particularmente, una serie de escritores emularon a Sannazzaro escribiendo novelas pastorales. La *Diana* de Jorge de Montemayor introdujo discusiones sobre las teorías platónicas del amor. La continuación, *Diana enamorada* de Gil Polo, combinaba la tradición pastoral con temas de Heliodoro. En Inglaterra, la *Arcadia* de Philip Sidney se inspiraba en Heliodoro, Sannazzaro y Montemayor tanto como aludía a

los problemas políticos contemporáneos. En Polonia, Szymon Szymonowicz creó un ecotipo local de la pastoral clásica al introducir escenas de la vida rural como episodios de brujería, la época de la cosecha y la celebración de una boda.

El opuesto complementario de la pastoral era lo que hoy denominamos la «novela picaresca» porque su héroe o antihéroe era un «pícaro». Los escritores españoles dominaron este género. El anónimo *El Lazarillo de Tormes*, por ejemplo, fue reimpresso en castellano unas veinte veces, y traducido a cinco lenguas. La novela *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, que también tenía la forma de una autobiografía, gozó de un éxito semejante, con unas veinte ediciones entre 1599 y 1604, seguidas por traducciones al francés, italiano, inglés y alemán. Podría considerarse el nuevo género como el traslado a la ficción de una larga tradición de descripciones moralizantes de los trucos practicados por mendigos y ladrones, aunque el cambio a una narrativa en primera persona o autobiografía ficticia es significativa (véase *infra*, p. 187), ya que presenta los hechos, al menos de modo intermitente, desde el punto de vista del pícaro<sup>220</sup>. Incluso en este género los autores siguieron modelos clásicos, sobre todo *El asno de oro* de Apuleyo y el *Satiricón* de Petronio, quien también inspiró otro éxito europeo de la época, la novela latina *Argenis* del escocés John Barclay, repleta de alusiones a la política internacional del siglo XVII.

## Comedias

En las postrimerías del siglo XVI se produjo el auge de los teatros estables y los dramas seculares en diversos lugares de Europa. En París, el Hôtel de Bourgogne funcionó a partir de 1548 en adelante. En Madrid, el Corral de Santa Cruz y el Corral del Príncipe se convirtieron en teatros, con camerinos para los actores y palcos para los espectadores más ricos. Las ciudades de Valencia, Sevilla, Valladolid y Barcelona pronto siguieron el ejemplo de Madrid. En Londres el primer teatro permanente o *playhouse* se edificó en 1576. En Vicenza, como hemos visto, Palladio proyectó el Teatro Olímpico (inaugurado en 1585 con una representación de Sófocles), el primer teatro cubierto construido en el estilo renacentista.

Globe, el segundo teatro de Londres, construido en 1614, tenía un estilo similar, con una fachada clásica en el fondo del escenario.

Entre los dramaturgos que aprovecharon estas nuevas oportunidades hubo muchas figuras importantes además de Lope de Vega y Shakespeare. En Francia, las guerras civiles de finales del siglo XVI impidieron el surgimiento de los teatros estables, pero no la aparición de talentosos dramaturgos como Robert Garnier. Los portugueses tenían a Francisco Sá de Miranda, cuya obra *Os estrangeiros* fue la primera comedia en estilo clásico en dicha lengua; los holandeses a Gerbrand Bredero, autor de *Spanschen Brabander* (El flamenco español), y los croatas, a Marin Držić, famoso por su novela *Dundo Maroje* (Tío Maroje)<sup>221</sup>. En Polonia, Jan Kochanowski escribió una tragedia sobre el estallido de la guerra de Troya *Odprawa posłów greckich* (La despedida de los emisarios griegos). En Inglaterra, entre los contemporáneos de Shakespeare se contaban importantes dramaturgos como Christopher Marlowe, John Webster y Ben Jonson. Los dramas escritos por este notable grupo de dramaturgos se inspiraban en una gran variedad de fuentes. Marlowe, por ejemplo, abordó la historia reciente (*Massacre of Paris*), el Oriente (*Tamburlaine*) y la Edad Media (*Edward II*). Los temas trágicos procedentes de la historia romana eran muy comunes, y el género seguía los modelos romanos antes que los griegos, en especial el de Séneca, en cuyos dramas los padres matan a sus hijos y viceversa, y una serie de personajes se suicidan (como Yocasta y Fedra) a veces en el escenario. Sin embargo, este modelo romano estaba contaminado por un antiguo interés moderno en la venganza y también por la opinión de moda de que los italianos eran especialistas en el asesinato, sobre todo utilizando el veneno (véase *infra*, p. 151).

La comedia no sólo se atenía al prototipo romano. El dramaturgo suabio Nicolas Frischlin era raro en su intento por revivir la comedia de Aristófanes, que comentaba los asuntos públicos, antes que Terencio y Plauto, políticamente más anodinos. Las comedias de Plauto se representaban a menudo y sus astutos sirvientes, padres desconfiados y jóvenes enamorados aparecían en escena una y otra vez. Los gemelos de *Menaechmi* (Los dos menecmos), por ejemplo, inspiraron una serie de adaptaciones y transformaciones desde los *Suppositi* de Ariosto hasta la *Comedia de los errores*

de Shakespeare. Plauto fue con frecuencia imitado a través de Ariosto y otros escritores italianos de comedias, como en los casos de Sá de Miranda en Portugal y Držić en Dalmacia. La trama del *Eunuchus* de Terencio fue trasladada a Amsterdam por Bredero en *Het Moortje* (La morita).

El carácter del soldado jactancioso presenta un caso extraordinariamente vívido de los usos de la tradición clásica y de la creación de nuevos ecotipos. El modelo original era Pirgopolinices del *Miles gloriosus* de Plauto, un fanfarrón que nunca se cansa de decir cuán valiente es y cuántos hombres ha matado. El mismo nombre de Pirgopolinices (quemaciudades), así

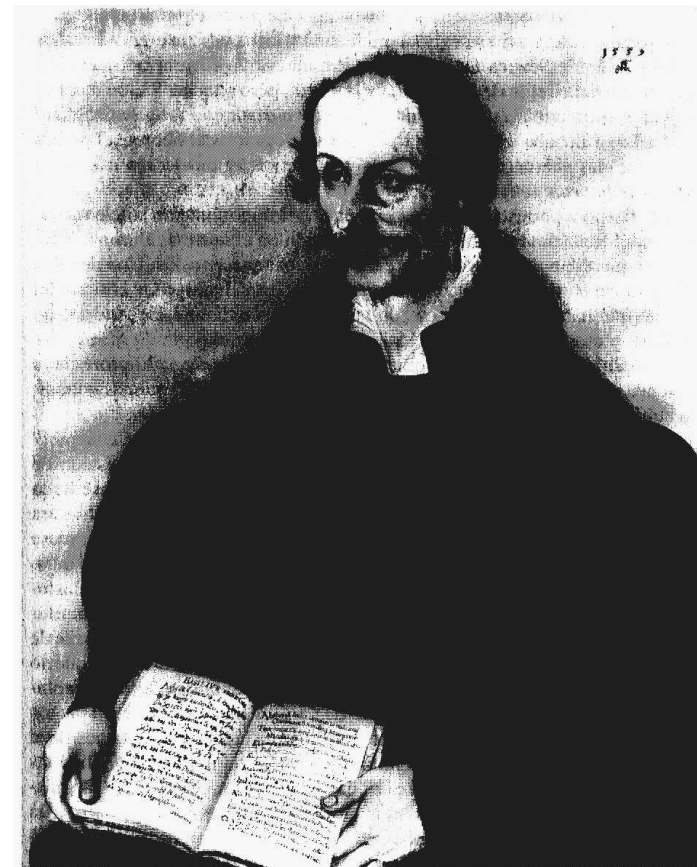


Figura 15. Lucas Cranach el Joven, *Retrato de Philipp Melancthon*, Frankfurt (copyright Ursula Edelmann, Städtisch Galerie en Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt). El libro es una edición bilingüe de griego y latín del tratado de san Basilio de Cesarea sobre la educación.

como los estilizados alardes del personaje, inspiraron muchas imitaciones: Spezzaferro (rompehierro), Taillebras (cortabrazos), Matamoros, Roister Doister y otros<sup>222</sup>. La popularidad de este carácter cómico sin duda se debía en gran parte a los numerosos soldados que entonces marchaban por los caminos de Europa saqueando las ciudades. En cualquier caso, los dramaturgos introdujeron referencias locales. El resucitado Pirgopolinices solía hablar al menos unas cuantas palabras de castellano, reflejo del temor y el odio que inspiraban los tercios españoles en Italia y otros lugares. En Venecia, en cambio, la lengua castellana era sustituida por el griego, creando un ecotipo local para satirizar a los soldados al servicio de la República que hablaban este idioma. Junto con Pantaleón, el padre necio, y Graciano, el profesor pedante, el «Capitano» se convirtió en una figura de la *commedia dell'arte*, improvisación en que los actores utilizaban máscaras, un género que comenzó a destacarse (si es que no fue inventado) en este período y que los actores ambulantes italianos llevaron a Francia, Alemania, Polonia, etc. No era necesario entender italiano para disfrutar de estas piezas, en las que el mimo era incluso más importante de lo usual. La retórica que acompañaba al gesto del Capitano no era difícil de imaginar.

### La Reforma y la Contrarreforma

El teatro fue uno de los blancos principales de los reformadores religiosos. Calvino por una parte, y san Carlos Borromeo por otra no aprobaban el teatro, ni siquiera sobre temas religiosos. San Carlos consideraba que era la liturgia del diablo. Los seguidores de estos estrictos reformadores no siempre fueron tan lejos. Algunos preferían el compromiso: un drama edificante en el cual las formas clásicas sirvieran a fines cristianos. Por ejemplo, la pieza de Theodore Beza, discípulo de Calvino, sobre el sacrificio de Isaac por Abraham unía hábilmente el relato bíblico con el argumento clásico del sacrificio de Ifigenia por su padre Agamenón, tal como la narró Eurípides. Otro calvinista, Jean de la Taille, escribió un drama sobre la locura de Saúl que se inspiraba en la tragedia de Séneca sobre la locura de Hércules. En las escuelas protestantes holandesas y ale-

manas, los alumnos con frecuencia actuaban en dramas escritos por sus maestros en los que los temas bíblicos eran tratados con el estilo de Terencio, que era preferido al de Plauto, por considerarse que sus obras eran menos ofensivas a la moral y estaban escritas en un latín más puro. En el ámbito católico, los jesuitas fueron los pioneros del drama escolar, generalmente en latín, sobre temas religiosos. Mesina, Viena y Córdoba fueron las primeras ciudades donde se pudo ver estas representaciones, a las que los padres y miembros de la elite local estaban invitados.

Como el caso del drama insinuó, la relación entre el humanismo y la Reforma protestante y la Contrarreforma católica no fue tan simple como alguna vez pensaron los historiadores que situaban el final del Renacimiento alrededor de 1530. Por un lado, como hemos dicho (véase *supra*, pp. 35-36), siempre había habido una tensión entre los valores cristianos y el intento de hacer revivir la Antigüedad pagana. Por otro lado, encontramos que algunos de los principales promotores de la Reforma aprobaban el Renacimiento como un precursor. Lutero sostenía que Dios había hecho que se recuperaran el hebreo, el griego y el latín, por medio de la diáspora griega de 1453, en pro de la expansión del Evangelio, y animó a su colega Melanchthon a enseñar humanidades en la Universidad de Wittenberg. Ulrich Hutten publicó el tratado de Lorenzo Valla sobre la Donación de Constantino en 1517 como munición para el conflicto entre el Papa y Lutero. Tanto Zwingli como Calvino tuvieron una buena educación humanista antes de hacerse protestantes. Calvino por ejemplo, inició su carrera intelectual escribiendo un comentario sobre el tratado de Séneca *De clementia*. Era un crítico encarnizado del neoplatonismo del círculo de Margarita de Navarra, pero citaba a Platón muchas veces en su tratado más importante, *Institutio christianae religionis*. Su seguidor Beza alababa a Francisco I por la revitalización del hebreo, el griego y el latín, «las puertas del templo de la verdadera religión» (*les portieres du temple de la vraie religion*).

La diáspora protestante desempeñó un papel importante no sólo en la difusión del Renacimiento sino en su asimilación en el norte de Europa<sup>223</sup>. En Basilea, por ejemplo, Pietro Perna editó clásicos renacentistas. Uno de ellos fue la *Storia d'Italia* de Guicciardini, en la que Perna incluyó las crí-



ticas del papado que habían sido borradas de las ediciones italianas. En Altdorf, un profesor protestante de derecho, Scipione Gentili, tradujo la *Gerusalemme liberata* al latín. En Londres, John Florio, hijo de un refugiado protestante italiano, se ganaba la vida enseñando italiano, aunque es ahora más conocido como traductor de los *Essais* de Montaigne.

Es exacto que la crítica del paganismo clásico se hizo más frecuente y más radical desde la década de 1530 en adelante. El cambio de estado de ánimo puede apreciarse en el destino de Luciano. En la primera fase de la Reforma, cuando la destrucción de las atribuciones de la Iglesia católica era la prioridad, la burla de Luciano era muy imitada, como hemos visto (véase *supra*, p. 85). En la siguiente fase Luciano fue cada vez más criticado, tanto por los católicos como por los protestantes, por su escepticismo, sus blasfemias e incluso su «ateísmo» (un término utilizado en el siglo XVI para referirse a la burla de la religión, antes que a la negación de la existencia de Dios). Lutero y Calvino estuvieron entre los primeros protestantes que lo condenaron. Algunos de sus obras fueron puestas en el índice de libros prohibidos de la Iglesia católica en la década de 1550, y todas en 1590.

Es fácil encontrar casos de ataques religiosos a la literatura secular. Beza se arrepintió de haber escrito epigramas latinos en su juventud y criticó las mentiras de los poetas. El editor calvinista Henri Estienne criticó el paganismo de Ronsard. Calvino hizo prohibir el *Amadís* en Ginebra, mientras que un italiano fue arrestado allí por haberse referido a su ejemplar de *Orlando furioso* como a su «Nuevo Testamento». Rabelais, que había criticado a Calvino, se convirtió en blanco de los calvinistas. Calvino puso a Rabelais entre los «perros roñosos» que se mofaban de la religión. Un puritano inglés, Joseph Hall, denunció «las borracheras del pérfido Rabelais», y otro, Everard Guilpin, su «boca sucia».

Pese a estos ataques, los valores humanistas no eran tanto rechazados como armonizados con las actitudes de la Reforma y la Contrarreforma. Las fuerzas del compromiso (o de la hibridación) eran más fuertes que las del purismo. Melanchthon, por ejemplo, apelaba como sus predecesores italianos, al ejemplo de los Padres de la Iglesia, como san Basilio de Cesarea. Su retrato (véase la figura 15) lo muestra sosteniendo el texto que

Salutati había utilizado una vez en su defensa de la literatura pagana (véase *supra*, p. 36). La poesía fue defendida por el humanista protestante Philip Sidney citando el precedente de los Salmos, que él junto con su hermana Mary tradujeron al inglés en verso. De forma similar Theodore Beza escribió paráfrasis versificadas de los Salmos en francés y George Buchanan las hizo en latín. Los principales escritores del Renacimiento fueron vistos a través de la lente protestante. La crítica de Petrarca de la corte papal de Aviñón y la refutación de Valla de la pretensión del Papa a los Estados de la Iglesia fueron interpretados como indicios de que sus autores eran proto-protestantes. Los poetas franceses Du Bartas y D'Aubigné revelaron su humanismo y su protestantismo en su obra épica, cuando trataron respectivamente la creación del universo y las guerras de religión en Francia. Un caso desusadamente explícito del proceso de armonización que estaba ocurriendo es el del inglés Arthur Golding, quien tradujo a Calvino y a Ovidio. Agregó al comienzo de su traducción de la *Metamorfosis* algunos versos donde decía que con Edad de Oro, Ovidio había querido referirse al período anterior a la Caída.

Los humanistas protestantes formaron una red internacional. Para muestra de estos vínculos personales sólo hay que considerar el *Álbum de amigos* conservado por Abraham Ortelius en Amberes, donde figuran no sólo sus compatriotas neerlandeses sino también italianos (como Pietro Bizzari, que vagó por Europa al abandonar Italia por motivos religiosos), ingleses (el historiador William Camden y el mago John Dee), franceses (Hubert Languet, un amigo de Philip Sidney) y centroeuropeos del este (el silesio Johannes Crato y el húngaro Andreas Dudith).

La correspondencia de Lipsius, que había vivido en Leiden calvinista y en la Lovaina de la Contrarreforma, presenta una gama que pasa a través de los mundos católicos y protestantes desde Lisboa a L'viv. Entre los católicos, encontramos a Lipsius en contacto con los eruditos jesuitas Martín del Río y Antonio Possevino, el magistrado francés Jacques-Auguste de Thou, el caballero polaco Jan Zamojski y el poeta español Francisco de Quevedo. Entre los protestantes, sus correspondientes eran el caballero danés Henrik Rantzau, el profesor alemán Nathan Chytraeus, el erudito francés Issac Casaubon y el escritor húngaro János Rimay. La corresponden-

cia de Lipsius ilustra el vigor de la colectividad humanista de las letras incluso más vívidamente que la de Erasmo.

Los reformadores católicos, como los protestantes, se sentían tan atraídos como repelidos por la cultura renacentista. Les repelía la moral relajada y el préstamo de una Antigüedad «pagana», incluidos ciertos detalles del vocabulario clasicista. Por ejemplo, Castiglione y Montaigne fueron criticados por utilizar el vocablo pagano «fortuna» antes que su equivalente cristiano «providencia». Algunos textos renacentistas fueron incluidos en los diversos índices de libros prohibidos., *Gargantúa y Pantagruel* fue condenado por La Sorbona (Facultad de Teología) en 1544. El *Índice* español de 1559 incluía el *Decamerón* de Boccaccio, los *Coloquios* y el *Elogio de la locura* de Erasmo, y el diálogo *Mercurio y Carón*. Una versión posterior del *Índice* incluyó también los *Essais* de Montaigne. Entre los libros condenados por el *Índice* portugués de 1581, estaban la *Utopía* y *Orlando furioso*. Por otra parte, el jesuita italiano Roberto Bellarmino defendió al gran trío florentino de Dante, Petrarca y Boccaccio como buenos católicos, mientras que nada menos que el gran inquisidor Michele Ghislieri (que más tarde sería el papa Pío V) salió en defensa de Orlando furioso de Ariosto.

La ambivalencia existente puede examinarse a través del caso de la novela picaresca *El Lazarillo de Tormes*. Prohibida en 1559, cinco años después de su publicación, la novela reapareció en una versión expurgada con el título de *El Lazarillo castigado* (1573). Esta versión fue utilizada en la traducción italiana en 1622, que eliminó las referencias anticlericales, transformando al héroe de canónigo en médico. Sin embargo, la novela se volvió a publicar en su forma original en dos países católicos: Italia (1587-1597) y el sur de los Países Bajos (1595-1602).

Una ambivalencia parecida puede verse en las relaciones entre los reformadores católicos y las artes visuales. En el aspecto negativo, las *Instrucciones para arquitectos* de san Carlos Borromeo criticaban las iglesias circulares porque parecían «templo de ídolos». En 1582, Bartolommeo Ammannati, el escultor que hizo la fuente de Neptuno en Florencia, confesó sus errores en una carta a sus colegas pidiendo perdón por haber ofendido a Dios y haber suscitado malos pensamientos en las mentes de

los espectadores «haciendo muchas de sus figuras totalmente desnudas y descubiertas» (*facendo molte mie figure del tutto ignude e scoperte*). Un aspecto positivo fue que las iglesias diseñadas por Palladio en Venecia y por Pellegrino Tibaldi (que trabajó para san Carlos Borromeo) en Milán combinaban la tradición clásica con los ideales contrarreformistas. Palladio había visitado el Concilio de Trento con su mecenas Daniele Barbaro, y sus edificios eclesiásticos, especialmente San Giorgio Maggiore y el Redentore con sus deslumbrantes interiores parecen simbolizar la purificación de la Iglesia. También el gran palacio mausoleo de El Escorial de Felipe II es un bello ejemplo de arquitectura de la Contrarreforma, tan austero y grave como san Carlos hubiera deseado y en consonancia con (si no inspirado por) la estética de san Agustín, pero asimismo con formas clásicas.

De un modo similar, una síntesis entre el humanismo y los valores de la Contrarreforma, o en todo caso una mezcla de ambos se creó con el auxilio de la Antigüedad cristiana de los Padres de la Iglesia. La síntesis puede apreciarse en el caso de los colegios jesuitas a partir de 1550<sup>224</sup>. Suele decirse que los jesuitas simplemente utilizaron las formas del Renacimiento a la vez que ignoraban o rechazaban su contenido. Ahora que se considera que la época de Brunni y Valla fue de un humanismo cristiano antes que pagano, este contraste ha perdido casi toda su validez. San Ignacio de Loyola fue el primero en recomendar, en una carta de 1555, que se tratara la Antigüedad pagana como el pueblo de Israel había tratado cestos despojos de Egipto» (*questi spogli de Egipto*; véase *supra*, p. 37). En la práctica, no obstante, el superior de una orden que había fundado no menos de 444 colegios en 1626 tenía una influencia mucho mayor que Salutati, digamos, o que Ficino. Cicerón y Quintiliano, Virgilio y Ovidio (expurgado) aparecían con gran amplitud en el currículum de estos colegios que estaban explícitamente interesados en los *studia humanitatis*<sup>225</sup>.

El papel de los jesuitas en la difusión de la arquitectura renacentista así como del humanismo fue de especial importancia en la periferia, en ciudades como Braunsberg (Braniewo), Vilna (Wilno), Kolozsvár (Cluj) o L'viv (Lwów), en todas las cuales se abrieron colegios en este período. La iglesia de San Casimiro en Vilna, por ejemplo, siguió el modelo de la Ch-

iesa de Gesù en Roma. Como dirigente religioso, san Ignacio de Loyola resulta comparable a veces a Calvino. Sea merecido o no este paralelo, la importancia de los jesuitas en la recepción del Renacimiento puede con razón compararse a la de los protestantes italianos.

#### La aristocratización de las artes

La adaptación consciente de las ideas y formas clásicas o italianizantes a nuevos contextos resulta particularmente clara en los casos de la Reforma y la Contrarreforma. Menos visible pero igualmente relevante para la historia y del Renacimiento son los efectos de los cambios sociales en este período. Los príncipes siguieron desempeñando un papel significativo. El mecenazgo civil no desapareció por completo, como hemos visto. Sin embargo, los nobles, y cada vez más las damas nobles, fueron particularmente importantes en esta época, no sólo como mecenas, sino como autores. Por esta razón podemos hablar de la «aristocratización» del Renacimiento. Como en capítulos previos, puede ser útil analizar las bases sociales del movimiento según los lugares, en este caso la corte, la ciudad y la casa de campo.

Las cortes de los Austrias siguieron siendo importantes en este período. Felipe II, por ejemplo, no sólo encargó El Escorial, sino que se interesó en pintores tan distintos como Tiziano y Hieronimus Bosch (El Bosco), aunque no era de su gusto la obra de El Greco<sup>226</sup>. El emperador Rodolfo II es famoso por su fascinación por la filosofía natural y oculta, pero sus intereses intelectuales eran más amplios. Trabajó él mismo como orfebre, ennobleció a los artistas y nombró una serie de poetas laureados. Como Francisco I, Rodolfo II aprovechó su posición para conseguir donaciones para su colección. Encabezaba una corte cosmopolita en Praga, donde había artistas italianos como Giuseppe Acimboldo, alemanes como Bartholomaeus Spranger, y neerlandeses como el escultor Adriaen de Vires y el paisajista Roelant Savery, así como el humanista húngaro Johannes Sambucus, el poeta checo Simon Lomnický, el compositor checo Kryštof Harant, y el compositor esloveno Jacobus Gallus. Los distintos miembros de este círculo parecen haberse alentado mutuamente. Gracias al patrocini-

nio de Rodolfo, Praga se convirtió, al menos por unos años, en uno de los principales centros artísticos de Europa<sup>227</sup>.

Hacia esta época, sin embargo, las cortes en la periferia de Europa estaban alcanzando una importancia inédita. Juan III de Portugal por ejemplo, que había recibido una educación humanista, invitó a los humanistas a su corte y nombró a João de Barros historiador oficial del Impero portugués en las Indias. Como hemos visto, también envió al artista Francisco de Holanda a estudiar a Roma. En Polonia Segismundo II Augusto fue mecenas de Łukasz Górnicki, que dedicó su *Cortesano polaco* al rey, y también del músico Balentin Bakfark, aunque no (como el poeta habría deseado) de Jan Kochanowski. Tanto Federico II de Escandinavia como Christian IV de Dinamarca y Erik XIV y Johan III de Suecia, estaban todos muy interesados en la nueva cultura italianizante. Christian IV, por ejemplo, sentía gran entusiasmo por la arquitectura, e Inigo Jones trabajó para él antes de ser empleado por los Estuardo. Christian era también el mecenas de una serie de músicos, incluido el compositor inglés John Dowland que no pudo obtener un puesto en la corte inglesa<sup>228</sup>.

En el caso de las ciudades, el cambio más sorprendente en este periodo fue la aparición del teatro comercial. Ya se ha analizado el auge del teatro secular en muchos lugares de Europa, que estuvo ligado al surgimiento de locales teatrales, los cuales permitían establecerse a los actores y no pasarse la vida vagando de un sitio a otro. Subyacente a estos cambios estaba el crecimiento de la población y el movimiento migratorio del campo a la ciudad. A partir de un determinado umbral crítico (quizá 100.000 personas o un poco menos), las compañías de actores pudieron ganarse la vida representando las mismas obras, al menos por unos días, en la misma ciudad ante diferentes públicos.

Se continuaron encargando obras públicas, como hemos visto (véase *supra*, p. 104). El patrocinio civil de las escuelas humanistas siguió siendo importante, un caso famoso es el de la academia de Sturm en Estrasburgo (1538), que fue un modelo para muchas fundaciones posteriores<sup>229</sup>. Por otra parte, el humanismo civil parece haber entrado en decadencia. En Italia, la restauración de la república florentina en 1527 no duró mucho. En Alemania, las llamadas ciudades «libres», como Augsburgo y Nuremberg

estaban perdiendo importancia política y cultural, aunque los Fugger de Augsburgo se mantuvieron activos como mecenas privados. La Ginebra de Calvino era una ciudad estado independiente, pero como hemos visto, Calvino no era amigo de los humanistas. La independencia de Amberes desapareció cuando las fuerzas españolas la recapturaron en 1585. excepto en Venecia, sólo en la reciente república holandesa, fundada en el curso de la rebelión contra Felipe II, pervivieron los ideales del humanismo civil, expresándose en las arquitectura, la pintura, la tapicería, e incluso tanto en la decoración de naves como en los textos. El tratado de Stevin *La vida civil* (1590) identificaba virtualmente la vida política con la vida urbana y con la vida civilizada, siendo el concepto central el de «civilidad» (*Burgerlicheyt*). El *Elogio de Haarlem* (1628) de Samuel Ampzing era el equivalente holandés del panegírico a Florencia de Bruni escrito unos doscientos años antes<sup>230</sup>.

Sin embargo, la posición de las ciudades y de sus habitantes, tan importante en las primeras fases del Renacimiento, estaba amenazada en esta época por un proceso social perceptible en muchas partes de Europa desde España a Polonia, y que se ha definido a veces como «refeudalización»: la vuelta al dominio de la aristocracia terrateniente en los ámbitos económico, político y cultural<sup>231</sup>. El término utilizado aquí será «aristocratización», escogido para evitar creer que la creciente participación aristocrática en el movimiento renacentista fuera esencialmente el resultado de cambios económicos y políticos.

La causa de esta aristocratización era doble. Los nobles no eran sólo activos mecenas sino también escritores, sobre todo poetas. Pese al ejemplo ofrecido por el emperador Rodolfo II, muchos de ellos consideraban que el trabajo manual de pintar o esculpir no estaba a la altura de su dignidad. Publicar un libro podría ser una razón de estigmatización social tanto como de prestigio social, pues la publicación estaba asociada a la ganancia. Por otra parte, la circulación de poemas manuscritos a lectores selectos era una actividad compatible con los valores aristocráticos. Como hemos visto, los nobles poetas, sobre todo los soldados poetas, eran numerosos en esta época. En España estaba Garcilaso de la Vega, que murió en Niza durante la guerra con Francia, y Alonso de Ercilla que combatió en

Chile. En Portugal estaba Luis de Camões, que sirvió en el Lejano Oriente. En Hungría estaba Bálint Balassa, que luchó contra los turcos y fue muerto por un cañonazo en el sitio de Esztergom. En Inglaterra estaba sir Philip Sidney, que murió en Zutphen luchando con los holandeses rebeldes contra Felipe II.

Ronsard y Kochanowski no empuñaron las armas, pero vivían como caballeros en el campo; Kochanowski se retiró a su finca de Czarnolas («Bosque Negro») después de que sus esperanzas de beneficiarse del mecenazgo en la corte se vieran frustradas. En Francia, Inglaterra, Polonia y otros lugares la vida de ocio estudioso u *otium* empezó a asociarse no sólo con el campo, como en las villas del Véneto, sino también con el rechazo o incluso la crítica a la corte. El entusiasmo internacional por el género pastoral, en que los nobles representaban el papel de pastores, se hace más inteligible si se coloca en este contexto.

En algunos de estos casos se trataba de caballeros (*gentry*) antes que de aristócratas en sentido estricto, pero el contraste con los siglos precedentes sigue siendo sorprendente. En Francia, por ejemplo, el nivel social de los poetas de la Pléiade era considerablemente más elevado que el de los poetas que los precedieron, los llamados *rhétoriqueurs*<sup>232</sup>. A los poetas cabe añadir los ensayistas Michel de Montaigne y Francis Bacon.

El mecenazgo aristocrático es evidente en muchas partes de Europa si desplazamos nuestra atención de la corte y la ciudad a la gran casa rodeada de una extensa propiedad rural. Los siguientes ejemplos se pueden multiplicar con facilidad. En Francia algunas de las familias más importantes como los Guisa y los Montmorency eran activos patrocinadores del arte y la arquitectura de nuevo estilo. En Escandinavia, Henrik Rantzau, gobernador de Holstein, edificó o reedificó no menos de veinte casas y reunió una colección de más de seis mil libros que incluía obras de Vitruvio, Serlio y Du Cerceau, los cuales son testimonio de su interés en el estilo de la arquitectura clásica. Amigo de Tycho Brache (que se hospedó en su casa en Wandsbek), Rantzau mantenía correspondencia con Lipsius, y escribió poesía latina, así como libros de historia, genealogía, viajes, salud, sueños y astrología, desarrollando un mecenazgo comparable al de Lorenzo de Médicis<sup>233</sup>. En esta época, no obstante, había muchos más

como éste que a finales del siglo XV.

En el Renacimiento checo, por ejemplo, otro amigo de Tycho, Peter Vok de Rožberk, junto con su hermano Vilém, tuvieron un papel importante. Ambos hermanos eran grandes coleccionistas de libros, protectores de músicos y alquimistas, así como propietarios de un palacio en Praga y casas de campo en el sur de Bohemia, como Kratochvile y Trzebon<sup>234</sup>. En Polonia no se puede dejar de señalar al canciller Jan Zamojski. Había estudiado en la Universidad de Padua y era el mecenas del músico Valentin Bakfark y de los poetas Klonowic, Szymonowic y Kochanowski; este último escribió « La despedida de los emisarios griegos» para la boda de Zamojski con Krystina Radziwill. Zamojski fue también el fundador del pueblo de Zamosc, proyectado para él por un arquitecto italiano, Bernardo Morando; con 3.000 habitantes, comprendía una iglesia, tres plazas, tres puertas y una casa para las reuniones de la academia de Zamojski.

Zamosc representa un caso de control aristocrático extremo en una región donde las grandes propiedades y los pueblos sujetos a señorío eran características normales del paisaje, pero en Europa occidental también fue una época de mecenas aristocráticos. En España, por ejemplo, estaba don Diego Hurtado de Mendoza que había vivido en Italia en la década de 1520. En el verano don Diego era un soldado, pero en el invierno, cuando la campaña había terminado, era un estudiante en las universidades de Roma y Siena. Cuando era embajador español en Venecia, estudió griego en su tiempo libre, se hizo retratar por Tiziano y fue formando una biblioteca de libros renacentistas. Entre sus protegidos estaban Vasari y el arquitecto Jacopo Sansovino<sup>235</sup>. En Inglaterra, Robert Dudley, conde de Leicester, era un gran mecenas literario como lo demuestran los cientos de libros que le fueron dedicados. Fue él quien protegió a Edmund Spenser, por ejemplo, así como a los traductores John Florio y Thomas Blundeville, que le dedicaron sus versiones de textos italianos sobre las artes de la equitación y de historia. Su biblioteca contenía libros de Erasmo, Maquiavelo y del neoplatónico León Hebreo. También estaba interesado en el arte italiano, sobre el que debatió con un diplomático italiano<sup>236</sup>.

Se podría creer que los mecenas eclesiásticos fueran ya una especie en extinción en la época de la Contrarreforma, pero han quedado dos casos es-

pectaculares de esta etapa: los cardenales Farnese y Granvelle. Alessandro Farnese vivió unos cuarenta años más que el Papa que lo había nombrado (su abuelo Pablo III), hasta el pontificado de Sixto V cuando el clima cultural era muy diferente. Según algunos estudiosos, fue el patrocinador de las artes más importante de su época, aunque Miguel Ángel aseguraba que el cardenal «no tenía ni idea de pintura». En cualquier caso se rodeó de buenos consejeros, incluido el historiador Paolo Giovio, que lo convenció de que empleara a Vasari para decorar el salón de audiencias de su palacio. Fue en este palacio, en una conversación de sobremesa, cuando Vasari fue animado a escribir sus *Vite*, Farnese coleccionaba también libros, manuscritos, mármoles y medallas. La Tazza Farnese, un hallazgo antiguo, y el Libro de Horas Farnese, un manuscrito iluminado por el pintor croata Giulio Clovio, se llamaron así en honor al cardenal, cuyo nombre grabado en mayúsculas romanas en la fachada de la Chiesa de Gesù en Roma proclamaba asimismo el patrocinio que dio a ese famoso edificio<sup>237</sup>.

El cardenal Granvelle estaba casi a la misma altura que Farnese. Siendo un ministro importante de Felipe II, Granvelle empleó al humanista Justo Lipsius como secretario y lo llevó consigo a Italia. Animó a Plantino a imprimir obras de los eruditos italianos. Amaba los edificios bellos y fue retratado por Tiziano con uno de ellos en la mano. El entusiasmo de Granvelle por el coleccionismo puede apreciarse en la carta a Primaticcio sobre una estatua clásica de Antinoo que deseaba «costara lo que costase» (*quoy qu'il conste*). Encargó obras a artistas italianos y noreuropeos, como Tiziano, Antonis Mor que pintó su retrato (véase la figura 16), y el escultor Giambologna. También hizo construir un palacio italianizante en Bruselas, uno de los primeros de los Países Bajos. El grabador Hyeronimus Cock le dedicó un volumen a este «mecenas de todas las bellas artes».

Las cartas de Granvelle dan la impresión de que, aunque procedía de una familia de nobleza reciente, se interesaba en las artes no tanto en busca de prestigio, sino en busca de placer y recreo de sus preocupaciones de estadista. En el arte como en la política, sabía lo que quería. Al pedir a Tiziano un retrato de Cristo, le escribió: «Sobre todo quisiera que tuviera una cara bella, dulce y delicada tanto como la sabéis hacer» (*sopra tutto vorrei che avesse la faccia bella, dolce e delicata tanto quanto la sapete*

fare)<sup>238</sup>.



Figura 16. Antonis Mor, *Retrato del cardenal Anton Perrenot de Granvelle* (copy-right Kunsthistorisches Museum, Viena).

Otro ministro importante de la época, el inglés William Cecil, elevado a la nobleza con el título de lord Burghley por sus servicios a la reina Isabel, también era un protector de la arquitectura y de las letras, y por razones parecidas a las de Granvelle (parece haber tenido menos interés en la pintura). Su casa en Theobalds puede haber sido la primera en Inglaterra

en seguir el modelo italiano. Una fuente de mármol en el patio estaba adornada con figuras de Venus y Cupido, y la chimenea de la gran cámara con un bronce de Vulcano y Venus. El interés de Cecil en los detalles del edificio se manifiesta con claridad en su correspondencia: con el constructor que le pedía los planos, con el financiero Thomas Gresham para obtener la piedra loggia de los Países Bajos, y con el embajador inglés en Francia, con el que interrumpía las instrucciones políticas para pedirle «un libro de arquitectura ... que vi en la casa de sir Thomas Smith»<sup>239</sup>.

Según una biografía actual, Cecil «amaba devotamente el saber y a los hombres sabios», a la vez que «los libros eran su recreo principal». Dio dinero a las escuelas. Se decía que llevaba siempre consigo *De officiis* de Cicerón. Cecil estaba particularmente interesado en la historia, la geografía y la astrología. Patrocinaba al historiador William Camden, mientras que Arthur Golding le dedicó su traducción de un texto de Leonardo Brunni sobre la invasión de Italia por los godos. Ordenaba mapas de Francia y había hecho pintar vistas de las ciudades europeas en el salón de Theobalds. El techo de la gran cámara estaba pintado con los signos del zodiaco, los cuales servían además como código (el duque de Parma era Aries, Mauricio de Nassau era Géminis, y así sucesivamente).

La aristocratización del Renacimiento llegó a las mujeres. El auge de las lenguas vulgares redujo los obstáculos para las escritoras en Italia, Francia, Inglaterra y quizás en otros lugares. Se dio un notable florecimiento de poesía, de modo que no sería erróneo hablar de una «feminización» del Renacimiento en este momento a la vez que de una aristocratización, especialmente si consideramos el papel de las mujeres en la cotidianización del movimiento (véase *infra*, p. 158). El lugar que tenían las mujeres en el Renacimiento se volvió menos periférico que antes. Dos antologías italianas de la editorial de Giolito se dedicaron completamente a las obras literarias de mujeres. La primera fue *Lettere de molte valeroso donne* (1548) con ciento ochenta y una cartas en total, aunque se han manifestado dudas de la autenticidad de algunas. La segunda antología, *Rime diverse d'alcune nobilissime donne* (1559) comprendía obras de cincuenta y tres escritoras<sup>240</sup>. En su mayoría estas mujeres eran nobles. Entre las más famosas escritoras de la época, la poeta Vittoria Colonna era marquesa, mientras que

Margarita de Navarra, que mantenía correspondencia con ella, y que escribió dramas, poemas y una colección de cuentos, el *Heptamerón*, era hermana del rey Francisco I.

Como hemos visto (véase *supra*, p. 74), las aristócratas habían sido activas mecenas en los inicios del Renacimiento. Esta tradición continuó. En Poitiers, a finales del siglo XVI, Madeleine des Roches y su hija Catherine organizaron un salón donde se leían poemas y se hablaba del amor platónico, como antes había ocurrido en el Urbino de Elisabetta Gonzaga y Baldassare Castiglione<sup>241</sup>. Dos casos famosos de mecenazgo femenino en Inglaterra fueron el de Bess de Hardwick y el de Mary Sidney. Elisabeth Talbot, condesa viuda de Shrewsbury, es más conocida como Bess de Hardwick porque hizo construir el Hardwick Hall (con sus iniciales Es en las almenas al estilo del cardenal Farnese). Se ha sugerido que las innovaciones en el diseño se vieron facilitadas por el hecho de que no se suponía que una mujer ofreciera hospitalidad con la tradicional esplendor<sup>242</sup>.

La hermana de Philip Sidney, Mary, se convirtió en la condesa de Pembroke y dirigía una gran casa en Wilton en Wiltshire. Tradujo el *Trionfo Della Morte* de Petrarca, la tragedia *Marc-Antoine* de Robert Garnier, el *Discourse* del humanista francés Philippe Mornay, y, junto con su hermano, los *Salmos*. También editó la *Arcadia* de Philip Sidney para que fuera publicada. Las traducciones de Garnier y de Mornay fueron publicadas en 1592. Se consideraba que la traducción era una ocupación mucho más respetable para una mujer que publicar un texto independiente. Mary, llamada entonces «la segunda Minerva», heredó de su hermano el mecenazgo de Edmund Spenser y Samuel Daniel, y alentó a Nicholas Breton, quien la comparaba a la duquesa de Urbino en la época de Castiglione e *Il cortegiano*<sup>243</sup>.

En España, Francia e Inglaterra, las damas aristocráticas promovieron la traducción de la obra de Castiglione. Juan Boscán dice haber hecho la traducción al castellano por mandato de Gerónima Palova de Almogáver. La existencia de una traducción manuscrita francesa del libro III de *Il cortegiano*, en donde una dama de la corte es el principal tema de conversación, sugiere una iniciativa femenina, quizá de Margarita de Navarra. En Inglaterra, sir Thomas Hoby hizo la traducción a petición de la marquesa

de Northampton, Elizabeth Parr<sup>244</sup>.

Los intereses humanistas de algunas damas de este período están bien documentados. Éstos no eran completamente nuevos, pero parece que comenzaron a ser más aceptables para los hombres. Cuando en el siglo XV, Isotta Nogarola y Cassandra Fedele trataron de participar en el usual intercambio epistolar entre humanistas recibieron la mofa de Guarino y Poliziano respectivamente<sup>245</sup>. En cambio, la dama francesa Marie de Gournay recibió una respuesta más amable de Montaigne y de Lipsius cuando



Figura 17. Catherine van Hemessen, *Autorretrato*, 1548 (copyright Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum; foto Martin Buhler).

les escribió. Las hijas de los humanistas estaban especialmente bien educadas. La hija de Antonio Nebrija enseñó retórica en la Universidad de Alcalá. Bembo, por ejemplo, dirigió los estudios de su hija Elena, mientras que Tomás Moro educó a su hija Margaret, más tarde Margaret Roper. La hija del impresor y erudito Christophe Plantin, Magdalene, revisaba las pruebas de latín, griego, hebreo, caldeo y sirio en el taller de su padre. Un segundo grupo de mujeres con acceso a la educación humanista era el perteneciente a la nobleza, desde princesas a damas nobles. Antes de subir al trono, Isabel de Inglaterra recibió una buena educación humanista de Roger Ascham. Unos cuantos ejemplos ingleses mostrarán que el humanismo se difundió entre las nobles damas. A lady Jane Grey, cuya sangre real le costó la vida, se la veía leyendo el *Fedro* de Platón en la lengua griega original. Mildred Cooke, la segunda esposa de William Cecil, era comparada por Ascham con lady Jane y se la tenía por la mujer más sabia de Inglaterra. De hecho cuatro de las hermanas Cooke compartían estos intereses. Mildred tradujo al predicador griego san Juan Crisóstomo. Anne, la esposa de sir Nicholas Bacon y madre de Francis Bacon, tradujo al protestante italiano Bernardo Ochino. Las hermanas menores, Elizabeth y Katherine, compusieron epitafios, uno de los géneros (como la poesía lírica, las cartas y las traducciones) en que los hombres aceptaban más fácilmente a las autoras<sup>246</sup>.

Es difícil por lo general reconstruir los intereses de las mujeres a través de las bibliotecas, ya que los libros llevaban el nombre del esposo. Henrik Rantzau tuvo la rareza de incluir el nombre de su esposa Christina von Halle en sus *ex libris*<sup>247</sup>. Los indicios de unas pocas bibliotecas registradas con nombres de mujeres dan apoyo a este cuadro de un creciente número de aristócratas fuera de Italia interesadas seriamente en la literatura y las ideas. María de Hungría, por ejemplo, poseía una colección de los que podríamos considerar como los principales textos renacentistas, no sólo italianos como los de Castiglione, Maquiavelo y Serlio, sino obras de Erasmo en latín y obras de historia<sup>248</sup>. La buena biblioteca que poseía Catalina de Médicis revela su interés en la geografía. La biblioteca de María Estuardo, reina de Escocia, quien conocía latín y algo de griego, así como cuatro lenguas modernas, y escribía poemas en francés, refleja una com-

binación de intereses en el humanismo (Biondo, Erasmo, Vives) y la literatura en lenguas vulgares (no sólo los habituales Ariosto y Bembo, sino también Du Bellay, Rabelais y Ronsard).

Existen pruebas sustanciales en este período de un interés femenino en (tras artes y también de la participación de mujeres no nobles en la cultura renacentista. La reina María Estuardo dibujaba, cantaba y tocaba la flauta. Un grupo de cantoras, el *concerto delle dame*, actuaba en Ferrara en 1580, incluida la dama Tarquinia Molza. Entre las actrices estaba Isabella Andreini, de la Compagnia dei Gelosi, que actuó en las cortes de Florencia y Francia. Laura Terracina fue quizá la primera crítica literaria. Durero compró la obra de una iluminadora y comentó que «es un gran milagro que una simple mujer trabaje tan bien»<sup>249</sup>. Pese a este menosprecio, algunas pintoras eran famosas en esta época, sobre todo Catherine van Hemesen (véase la figura 17) en los Países Bajos, Levina Teerlinc en Inglaterra y Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana en Italia. Catherine fue dama de la corte de María de Hungría. Levina (hija de un iluminador flamenco) fue dama en la corte de la reina Isabel, mientras que Sofonisba se convirtió en dama de compañía de la reina de España. Por otra parte, Lavinia, cuyo esposo actuaba como su representante, se ganó la vida con sus retratos y cuadros religiosos. Más raro aún fue el caso de Anna Coxcie, hija de un escultor flamenco, que siguió la profesión de su padre.

Dos cortesanas venecianas eran famosas por su poesía, Gaspara Stampa, llamada la «nueva Safo», y Verónica Franco, que participaba en duelos poéticos con los hombres. Stampa era también cantante, como su hermana Cassandra<sup>250</sup>. En Roma, Tullia d'Aragona ocupaba una posición similar. Entre las poetas de Lyon estaba la hija de un mercader, Louise Labé, cuyos versos iban dirigidos a las damas de la ciudad. Anna Bijns, una maestra de escuela en Amberes, pudo entrar en uno de los clubes literarios o «cámaras de retórica» (*Rederijkerkamers*) en donde se hacían poemas y dramas. En la misma ciudad había una escuela de niñas (*Bay Tree*) a cargo de un humanista.

Algunas mujeres utilizaron su talento literario para criticar la sociedad que restringía sus oportunidades. Por ejemplo, cuando Louise Labé dedicaba sus obras a Mademoiselle Clemence de Bourges, criticaba a los



hombres por el daño que habían hecho a las mujeres al negarles el acceso a la educación y observaba que al menos «las severas leyes de los hombres no impiden más a las mujeres aplicarse a las ciencias y a las disciplinas» (*les sévères lois des hommes n'empêchent plus les femmes de s'appliquer aux sciences et disciplines*). En Venecia, dos mujeres escribieron sobre el tema: Lucrezia Marinella publicó *La nobiltà et l'eccellenza delle donne* en 1591 y Modesta Pozzo *Il merito delle donne* (un bello ejemplo de diálogo renacentista) en 1600. En Francia, Marie de Gournay publicó *Igualdad de hombres y mujeres* en 1622<sup>251</sup>.

La libertad de las mujeres para escribir y en especial para publicar no debe exagerarse. Las obras de algunas escritoras que hoy son famosas -Gaspara Stampa y Pernette du Guillet, por ejemplo- fueron publicadas póstumamente. Con todo, la publicación de una serie de obras de mujeres durante su vida señala un cambio significativo en este período. En Italia, aparte de las antologías examinadas antes (véase *supra*, p. 142), Vittoria Colonna publicó sus poemas en 1538; Tullia d'Aragona publicó poemas y un diálogo en 1547; Laura Terracina publicó poemas en 1548 y un discurso sobre Ariosto en 1550, ambos impresos por Giolito en Venecia; Laura Barriferri publicó sus poemas en 1560; Verónica Franco publicó sus poemas en 1576 y sus cartas en 1580; Isabella Andreini publicó su novela pastoral *Mirtillo* en 1594; y Lucrezia Marinella publicó una defensa de las mujeres en 1591. Fuera de Italia, los ejemplos no son fáciles de encontrar, pero Anna Bijns publicó sus poemas en tres volúmenes en 1528, 1548 y 1567; Louise Labé publicó sus obras en 1555, y Mary Sidney publicó sus dos traducciones en 1592.

En suma, el Renacimiento tardío fue el período en que el movimiento tuvo una aceptación más amplia en la sociedad, así como una mayor extensión geográfica. Una gran diversidad de grupos se apropiaron de las ideas y formas que antes sólo habían atraído a unos pocos y las adaptaron. Fue también el período en que el movimiento penetró más profundamente en la vida social. Este proceso de cotidianización del Renacimiento es el tema del capítulo siguiente.

## CAPÍTULO CINCO

### El Renacimiento en la vida cotidiana

«RENACIMIENTO» ES UN TÉRMINO EFICAZ pero también ambiguo. Para algunos historiadores significa un acontecimiento, para otros un período, y para un tercer grupo, un movimiento. Las dificultades para

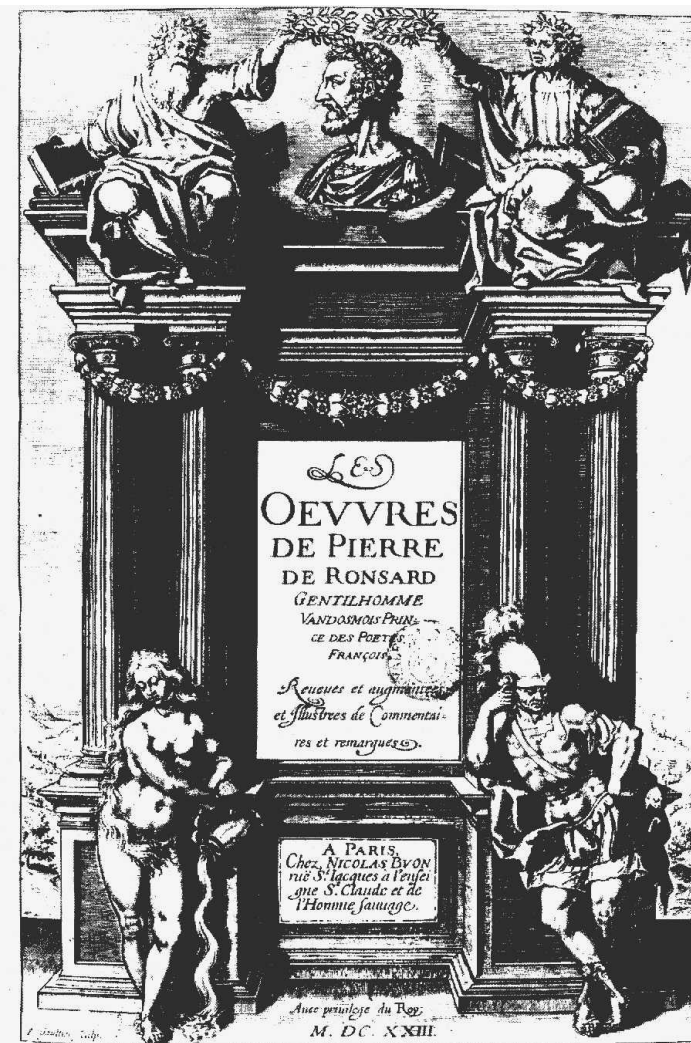


Figura 18. Léonard Gaultier, grabado con retrato de Ronsard de sus *Oeuvres* (París, 1623). (Photographie Giraudon, París.) Compárese el busto de Ronsard con el de Ariosto (figura 5).

definir una tendencia que se prolongó durante siglos se han señalado antes (véase *supra*, p. 92). Utilizar el término para definir un período como hizo Burckhardt en el caso de Italia, es virtualmente imposible si se escribe sobre la totalidad de Europa. En un esfuerzo por dar cuenta de tendencias diferentes y conflictivas, el término se haría inútil de tan vago. La definición más precisa del Renacimiento como un movimiento deliberado, favorecida por Gombrich y otros, es mucho más útil, y en líneas generales ha sido adoptada en este libro.

Sin embargo, este concepto también tiene desventajas. Lo que se inició como un movimiento de un minúsculo grupo de italianos del siglo XIV cambió al difundirse a otros países y grupos sociales. Lo que había sido alguna vez una innovación consciente gradualmente se hizo parte de la práctica cotidiana y de los hábitos del pensamiento, influyendo en las mentalidades, la cultura material e incluso el cuerpo, cómo veremos (véase *infra*, pp. 173 ss.). El eje de este capítulo serán los preconceptos no analizados y los estilos de vida cambiantes.

Averiguar quiénes vieron afectados sus preconceptos y estilos de vida por el Renacimiento no es una tarea fácil de abordar. Con pocas excepciones, aparte de las ciudades de Florencia y Venecia, existen escasos indicios del efecto del movimiento en otros grupos sociales, fuera de los artesanos de ciertos oficios, como los constructores y los carpinteros. Una de las excepciones más notables es el caso en los archivos judiciales sobre un drama representado en el pueblo de Aspra, cerca de Roma, durante el carnaval de 1574; «un viejo drama impreso» de tema pastoral como dice un testigo, con ninfas y pastores representados por un zapatero remendón, un alfarero y algunos campesinos que podían leer y escribir «aunque no mucho»<sup>252</sup>. Si se cotejan con este documento los personajes de Shakespeare en *Sueño de una noche de verano*: Bottom, un tejedor que interpreta al amante Píramo, y Flute, el remendador de fuelles que interpreta a Tisbe, dichos personajes no parecen tan fantásticos como antes. Con todo, tales indicios son raros. Las siguientes páginas, por tanto, se concentrarán en la nobleza y el clero, aunque harán algunas referencias al mundo de los abogados, médicos, mercaderes y sus esposas. Si el grupo que se estudia es socialmente restringido, se le tratará con amplitud geográfica. Reiterare-

mos un tema recurrente en este libro: la europeización de Europa.

La idea de una historia de la vida cotidiana, *Alltagsgeschichte* como la denominan los alemanes, no es una novedad, pero ha atraído un creciente interés en la última generación como parte del proyecto de escribir la historia desde abajo. Se ha cultivado a menudo con cierta independencia de otros tipos de historia. En las páginas siguientes, sin embargo, se insistirá en la interacción entre un movimiento de renovación cultural y las estructuras de la vida cotidiana en diferentes partes de Europa. Esta interacción puede definirse en términos de recepción, resistencia, hibridación y «domesticación», ésta no en sentido de «domar» el Renacimiento, sino en el de indicar su penetración en la casa y la vida diaria. El término más apropiado es el alemán *Veralltäglicung*, que se puede traducir como «domesticación», «cotidianización» o «rutinización», tres palabras que privilegian diferentes aspectos de este complejo proceso, todos los cuales son relevantes para este capítulo.

Será imposible evitar el término «moda», en el sentido de intereses que no duran más que unos pocos años, o cuando mucho, unas cuantas décadas. Sin embargo, las consecuencias a largo plazo del entusiasmo combinado por la Antigüedad y por Italia fueron más importantes. El historiador holandés Johan Huizinga escribió un famoso ensayo sobre los ideales históricos de la vida<sup>253</sup>. Este capítulo estudiará el proceso de plasmar este ideal, el del hombre o mujer renacentista, en la práctica cotidiana. Al menos algunos de los ejecutantes de algunas de estas prácticas que se presentan aquí actuaron implementando deliberadamente este ideal cultural.

La mayoría de los ejemplos proceden del Renacimiento tardío, la fase en que las nuevas ideas y formas no sólo se divulgaron de forma más amplia geográfica y socialmente, como se ha expuesto en el capítulo anterior, sino que también penetraron en muchos más ámbitos que antes. Incluso la idea del Renacimiento cambió en esta época. Hacia mediados del siglo XVI los que consideraban que estaban viviendo en una nueva era probablemente estaban pensando no sólo en la recuperación de la Antigüedad, sino también en la invención de la imprenta y la pólvora y en el descubrimiento del Nuevo Mundo. Entre ellos estaban el físico francés Jean Ferrel, cuyo tratado sobre las causas ocultas apareció en 1548, y el humanis-

ta Christophorus Mylaeus, que publicó un libro sobre la escritura de la historia en 1551. Fernel dijo que «esta época nuestra» era notable por el revivir de la elocuencia, la filosofía, la música, la geometría, la pintura, la arquitectura, la escultura, la invención del cañón y la imprenta, y los viajes de descubrimiento, especialmente del Nuevo Mundo. Por su parte, Mylaeus destacó el renacer del griego, la invención del cañón y la imprenta «en Alemania», el descubrimiento de América, y la obra de pintores como Miguel Ángel y Durero.

### Italo filia e italo fobia

En muchos lugares de Europa como hemos visto, la cultura italiana se puso de moda en los círculos cortesanos. En Polonia, por ejemplo, la tendencia apareció con la llegada de la reina Bona Sforza en 1518. Piotr Tomicki, obispo de Cracovia, fue apodado «el italiano» debido a lo que un miembro de su círculo refería como su «tremenda nostalgia» por Italia. El entusiasmo polaco por Italia parece haber llegado a su punto máximo a mediados del siglo XVI. Existió un entusiasmo semejante en Transilvania una generación más tarde, cuando Isabella (la hija de Bona) era la reina madre. La italianización de la corte parece haber alcanzado su más alto grado aproximadamente al mismo tiempo en Francia que en Polonia, en otras palabras, a finales del siglo XVI, la época de Catalina de Médicis, Enrique de Anjou (quien fue por un breve tiempo rey de Polonia, antes de coronarse Enrique III de Francia) y Stefan Bathory<sup>254</sup>. En Inglaterra, a juzgar por el debate sobre el tema, esta tendencia creció un poco después, hacia finales del reinado de Isabel.

Italia era considerada tanto un modelo de arte como de vida. Un galés que conocía bien Italia, William Thomas, afirmaba en 1549 que «la nación italiana ... parecía florecer en civilidad más que cualquier otra en este tiempo». De modo semejante, el clérigo italiano Beccadelli decía a un amigo en Ragusa (hoy Dubrovnik) que enviara a su hijo «a refinarse a Italia» (*per affinarsi in Italia*)<sup>255</sup>. Sería fácil multiplicar casos de este tipo de italo filia pero también ocioso, pues esta actitud ha sido ilustrada ya en casi todos los capítulos de este libro.

Sin embargo, el propio éxito exterior de los modales y modas italianos suscitaron una reacción antiitaliana a finales del siglo XVI, perceptible desde Inglaterra y Francia hasta Hungría y Polonia. La italo fobia interac-

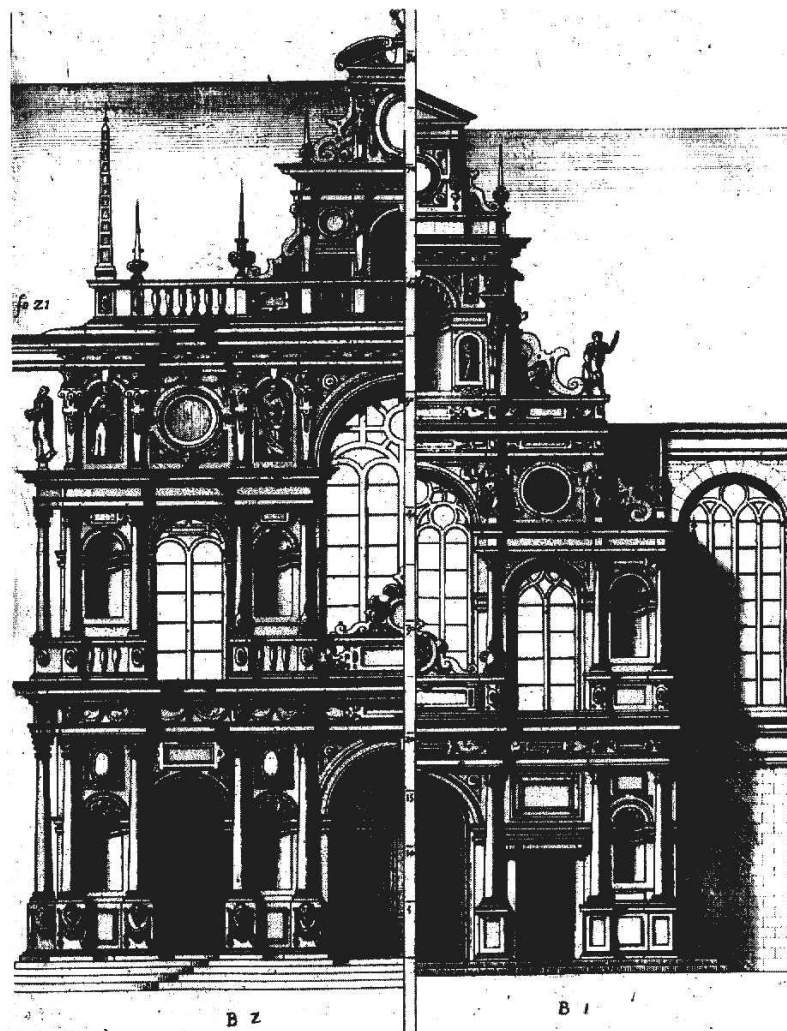


Figura 19. Diseños de Hans Vredeman de Vries, *Architectura* (1577), f. 21 (con el permiso de los síndicos de la Biblioteca de la Universidad de Cambridge).

tuaba con la italo-filia en el siglo XVI, así como el amor y la repulsa a la cultura de Estados Unidos ha coexistido e interactuado -a veces en un mismo individuo- en Europa y otras partes del mundo en la segunda mitad del siglo XX.

Una cierta hostilidad hacia Italia por parte de otros europeos era tradicional, una reacción contra los impuestos papales, los banqueros lombardos o el derecho romano. El surgimiento del protestantismo aumentó la desconfianza hacia Italia por ser sede del papado. La hostilidad y la desconfianza aumentaron aún más en este período en respuesta a lo que podría llamarse el «imperialismo cultural» de los italianos, es decir, la invasión de sus artefactos, prácticas e ideas, por no mencionar el que afirmaran que los demás europeos eran simples bárbaros. Este rechazo a Italia no era tanto nacionalista (aunque a la larga impulsó la conciencia nacional) como una reacción a un sentimiento de inferioridad cultural. Estas reacciones hostiles deberían relacionarse con la revalorización de la Edad Media analizada antes (véase *supra*, p. 112).

El humanista Olaus Magnus se mostraba crítico con los «suaves» sureuropeos. Una crónica húngara atacaba a Segismundo de Transilvania por su «adulación» a los italianos. El escritor polaco decía que los viajes a Italia eran una causa de afeminamiento y lujo. En la adaptación de Łukasz Górnicki de *Il cortegiano* de Castiglione, ambientada en un ambiente polaco, uno de los personajes tenía el papel de defender las tradiciones locales y oponerse a todo lo italiano. En Alemania, el humanista Conrad Celtis afirmaba que «el lujo italiano nos ha corrompido» (*Nos italicus luxus corripit*). La frase *Tedesco italianato, Diabolo incarnato* («alemán italianizado, diablo encarnado») se hizo proverbial en Alemania.

Una frase parecida: *Inglese italianato, diavolo incarnato* («inglés italianizado, diablo encarnado») tuvo la misma fortuna en Inglaterra. En su libro *The Schoolmaster*, el humanista protestante Roger Ascham criticaba a los ingleses «italianizados» que preferían a Petrarca, Boccaccio y Cicerón a la Biblia. En un libro con el fascinante título de *The English Ape* (1588), el autor asociaba Italia con la adulación, la astucia y la vanidad, y denunciaba la corrupción de los ingleses que se «italianizaban». El duque de York en Ricardo II de Shakespeare denuncia a la «soberbia Italia ... cuyos

métodos imita groseramente, con atraso simiesco, nuestro país» (acto II, escena primera; trad. de L. Astrana Marín, Aguilar, Madrid, 1972). El sentimiento expresado aquí es ambivalente: resentimiento hacia lo extranjero combinado con desprecio de lo propio.

En Francia la crítica de Italia y por encima de todo del francés italianizado, el *françois ytaliqué*, era particularmente dura<sup>256</sup>. El proverbio «disimular como un italiano» (*dissimuler comme un Italien*) era común en esa época. Joachim du Bellay satirizaba al francés que volvía de un viaje al extranjero italianizado en los ademanes y costumbres, en la vestimenta y el lenguaje (*De geste et d'habits, de port et de langage*). En un poema denunciaba el fenómeno, que aún existe hoy, de la admiración por lo exótico y el desprecio por la propia cultura: «Alabar a los extranjeros y despreciar a los franceses» (*Louer les étrangers, les Français mépriser*). Al impresor calvinista Henri Estienne le disgustaba especialmente lo que llamaba la «italianización» de la lengua francesa, de lo que culpaba a las guerras italianas y a la «jerga» especial de la corte.

El temor a Italia a veces se expresaba a través de la metáfora del veneno empleada por dos caballeros protestantes; François de La Noue, que escribió sobre los «dulces venenos» (*douces poisons*) de Italia, y Agrippa d'Aubigné, que se refería al «veneno florentino» (*venin florentin*). El amigo de Spenser, Gabriel Harvey, al que algunos de sus compatriotas consideraban demasiado italiano, denunciaba a Maquiavelo como un «político venenoso», a Aretino como «trovador venenoso» y a Pomponazzi como «filósofo venenoso». Algunos extranjeros veían en Italia la patria del Veneno en un sentido literal, gracias en parte al episodio narrado en la *Storia de Italia* de Guicciardini en que el papa Alejandro VI bebió accidentalmente una copa de veneno que había preparado para uno de sus cardenales. Resulta tentador ver en esta imagen un símbolo de la italo-fobia en tanto movimiento de purificación como. reacción a una sobredosis de cultura extranjera.

De estos conflictos sobre la cultura italiana y también la clásica (véase *supra*, p. 132), surgió una síntesis o en todo caso un compromiso o mezcla, que influyó en la vida diaria así como en las artes. Al examinar los diferentes aspectos de la vida cotidiana con más detalle, resulta de utilidad

distinguir tres grandes áreas: la cultura material, las prácticas y las mentalidades.

### Cultura material

Para comenzar con los aspectos materiales de lo que podría ser llamado «chic renacentista», con la inclusión de objetos en nuevos estilos de vida, el estudio de la penetración doméstica del Renacimiento puede iniciarse



Figura 20. Monumento a Jan Kochanowski en Zwolén, c. 1610, en Samuel Fiszman, ed., *The Polish Renaissance in its European Context* (1988). (Reproducido por cortesía de Indiana University Press, Bloomington.) Este estilo de monumento funerario puede encontrarse desde Inglaterra hasta Polonia.

adecuadamente con la casa y sus muebles. La construcción era un ejem-

plo notable de consumo ostentoso, que a veces arrastraba a la ruina financiera al mecenas, aunque era también una inversión, un símbolo de poder y rango, y un medio para conseguirlos<sup>257</sup>. A su vez, edificar una casa en el nuevo estilo significaba participar en el renacimiento de la Antigüedad. El estilo de un edificio era la metáfora de un estilo de vida.

Por esta razón, hacia finales del siglo XVI si no antes, la arquitectura se había convertido en un negocio demasiado serio para dejarlo en manos de los arquitectos, y menos aún en las de los maestros de obras. Tycho Brahe y William Cecil han sido ya mencionados como ejemplos de nobles que mostraron un fuerte interés personal en la construcción de sus casas (véase *supra*, pp. 104 y 142-143). Estos constructores aficionados, con ejemplares de Serlio o de algún otro tratado arquitectónico en la mano, no eran raros en ese período. Por ejemplo, sir John Thynne desempeñó un papel importante en la construcción de su gran casa en Longleat en Wiltshire, y Francis Bacon en el diseño de su casa en Verulam. Sir Thomas Smith, un entusiasta isabelino de la arquitectura, poseía por lo menos seis ediciones de Vitrubio. Las ilustraciones de Vitrubio, Serlio y otros tratados pueden haber sido más importantes para muchos lectores que el texto, pues ofrecían una gama de verjas, puertas, ventanas, chimeneas y cielorrasos a los clientes potenciales (véase la figura 22).

Gran parte de la nobleza europea (francesa, inglesa, alemana, bohemia, polaca o escandinava) vivía en castillos o casas señoriales en el campo. Mientras sus homólogos italianos vivían en las ciudades y se retiraban a sus villas sólo en verano, estos nobles hacían lo contrario. A finales del siglo XVI, la necesidad de fortificar estas residencias estaba en decadencia, lo cual coincidió con el descubrimiento de las formas clásicas y llevó a la aparición de una casa de campo distintivamente renacentista. No sólo se suponía que los ecotipos locales se desarrollarían según los materiales de construcción locales y las necesidades sociales del propietario. Las aristocracias rurales del resto de Europa necesitaban un tipo diferente de vivienda que los patricios de Italia porque su vida diaria era distinta. La distancia social de los nobles frente a los jornaleros variaba, así como la distancia espacial entre la casa de campo y la aldea. En algunos lugares, incluida Inglaterra, el gran salón era aún una necesidad a finales del siglo

XVI, pues en él se servían las comidas a los miembros del séquito y a los clientes. Cuando las familias nobles se retiraron gradualmente del salón a la «sala de estar», este movimiento expresaba una necesidad de privacidad que era mayor o en todo caso más visible en Inglaterra que en Italia<sup>258</sup>.



Figura 21. Plato de mayólica que muestra el Juicio de Paris según Rafael (reproducido con el permiso de los síndicos del Museo Fitzwilliam, Cambridge). Reproducción no mecánica de una obra de arte.

El encanto de Italia se revela en la determinación de adoptar un estilo italiano pese al clima del norte (irónicamente, se ignoraba el consejo de Vitruvio sobre la necesidad de adaptar los edificios a las condiciones loca-

les). Un ejemplo espectacular es la moda de las galerías abiertas en las casas de campo inglesas a finales del siglo XVI. Utilizadas para comer, pasear y colocar estatuas, se construyeron galerías italianizantes para las casas de William Cecil (Theobalds y Burgidey House), para su amigo sir Tomas Smith (Hill Hall, Essex), para Bess de Hardwick y para el hijo de Cecil, Robert (Hatfield House)<sup>259</sup>. El ensayo de Francis Bacon, «On Building», recomendaba que se construyera «una galería abierta con pilares para mantener la vista y la frescura del jardín».

Las generaciones posteriores reprobaron esta moda. En sus *Elements of Architecture* (1624), sir Henry Wotton advertía que «la natural hospitalidad inglesa» hacía la despensa y la cocina más importantes que en Italia. Una generación después, en su tratado *Of Building*, Roger North criticaba a Inigo Jones, señalando que «había sido costumbre de los italianos y mal imitada en Inglaterra por algunos vanos peritos (necios arquitectos), el poner un pórtico en la casa, como encontramos en la Queen's House, en Greenwich ... En Italia esto es adecuado y útil, porque reduce el calor y la luz del sol que es molesta ... Nosotros tenemos, en general, demasiado aire y muy poco calor, y por tanto ninguna necesidad de estropear una serie de habitaciones para obtener el uno y evitar el otro». En el siglo XVIII, el poeta Alexander Pope todavía se burlaba de aquellos entusiastas «orgullosos de atrapar un resfriado en una puerta veneciana». Otros críticos destacaron las nuevas formas de decoración. Según un debate anónimo francés sobre la reciente subida de precios, el *Discours sur causes de l'extresme cherté* (1586) (Discurso sobre las causas de la carestía), una de las causas de la inflación era el «estilo excesivo y ostentoso de construir» (*cette excessive et superbe façon de bastir*), en otras palabras, construir en el estilo clásico con galerías, pórticos, balaustradas, frisos, cornisas, capiteles, etc. Con todo, el estilo italianizante se propagó no sólo a los palacios y las casas de campo, sino también a las casas relativamente modestas de las ciudades. Entre los modelos para éstas estaban las casas de los artistas italianos como Mantegna, Rafael, Giulio Romano, Vasari y Zuccaro. Vasari, por ejemplo, pintó su casa en Arezzo con ilustraciones de historias sobre artistas, mientras que su casa en Florencia estaba decorada con alegorías de las artes y medallones con retratos de artistas famosos.

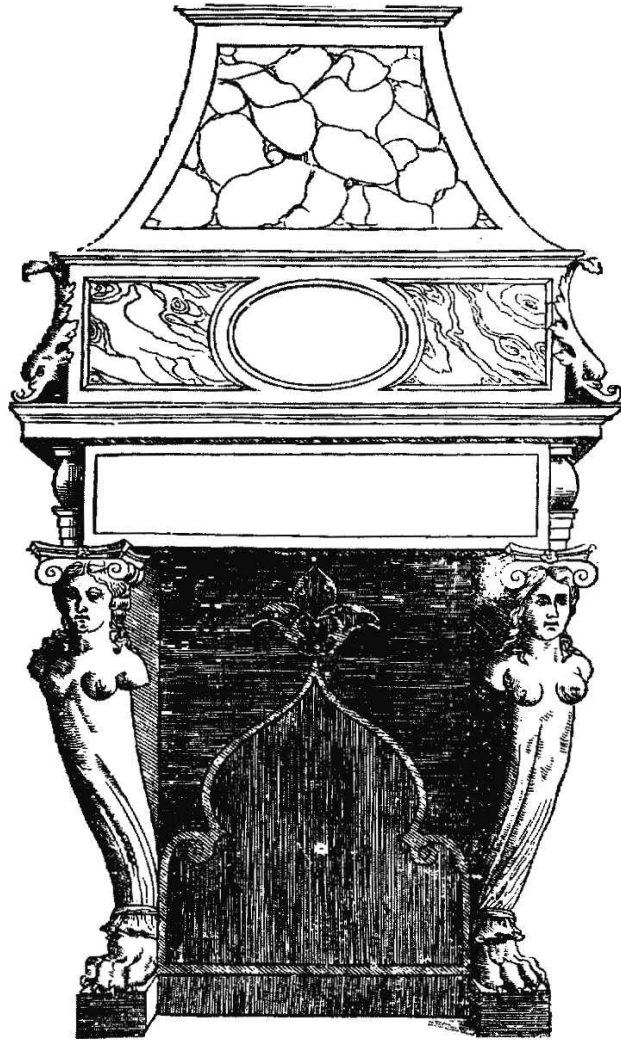


Figura 22. Sebastiano Serlio, diseño para una chimenea de *Five Books of Architecture* (Londres, 1611), libro 4, capítulo 7, f. 43 (reimpreso por Dover Publications, Nueva York, 1982).

En Nuremberg, el patricio Sebald Schreyer, amigo del humanista Konrad Celtis, poseía una casa en la Burgstrasse decorada con imágenes de Orfeo, Apolo y las musas. En Amsterdam, la casa del banquero frisón Pompejus Occo en la Kalverstraat tenía una decoración interior y muebles tan ricos

que era llamada el «paraíso». En Amberes, el mercader Niclaes Jongelincck encargó al artista Frans Floris decorar su casa con una pintura de los Trabajos de Hércules. La propia casa de Floris anunciaba su oficio con una fachada pintada que imitaba estatuas en sus hornacinas con figuras alegóricas como la «habilidad», el «conocimiento de la poesía» y el «conocimiento de la arquitectura». Alguna vez lo novedoso de la casa en la ciudad era apenas la fachada y poco más. En los Países Bajos y en Europa central, a una casa con tejados a dos aguas podía dársele una fachada renacentista poniéndole pilastras, balaustradas, estatuas y obeliscos.

La rápida difusión de las formas clásicas o clasicistas fue posible por los libros impresos con patrones, que surgieron en la década de 1520, y entre los que se cuentan los de Serlio (libro 4), Jacques Androuet du Cerceau y Hans Vredeman de Vries, quien publicó no menos de veintisiete volúmenes de diseños en Amberes entre 1555 y 1587, con órdenes de arquitectura, cariátides, fuentes y jardines. Los libros de diseños ofrecían un sistema completo de signos para reemplazar el gótico que se había extendido desde las catedrales hasta la cuchillería. La arquitectura y la escultura clásicas tales como columnas, capiteles, cariátides, frontones, frisos, guirnalda y querubines resultó maravillosamente adaptable e inspiró la decoración de lechos y encuadernaciones, copas y relojes, textiles, sepulcros y portadas de libros, las cuales con frecuencia imitaban arcos triunfales o pórticos con columnas, simbolizando así la entrada del lector al mundo del libro (véase la figura 18).

Sin embargo, el nuevo estilo no era puramente clásico ni aun italianizante. Como hemos visto (véase *supra*, p. 70), los grotescos, pese a no ser clásicos o incluso siendo anticlásicos (*senza alcuna regola*, «sin regla alguna», como los definió Vasari), habían atraído a los antiguos romanos y fueron resucitados en Italia a finales del siglo XV. Los libros de diseños de los Países Bajos (Bredeman), Francia (De Cerceau) y Alemania (Jamnitzer) divulgaron el conocimiento de esta riqueza de formas fantásticas y monstruosas, codificando las reglas del desorden. Los grotescos eran con frecuencia híbridos de humanos y animales (sátiros, centauros, arpías, etc.), muy apropiados justamente para promover la hibridación. En este género, como un inglés escribió en 1612, «cuanta mayor la variedad que uno

muestra en su inventiva más gusta»<sup>260</sup>. A través de esta brecha en las reglas clásicas pudo penetrar una gran diversidad de formas distintas.

Por ejemplo, un nuevo tipo de decoración creada en los Países Bajos en esta época y que se difundió en el norte de Europa desde Cambridge hasta Konigsberg fue un tipo de filetes ornamentales que parecían tiras de cuero (véase la figura 19). Se utilizó para decorar casas, tumbas, fuentes, libros, etc. Las formas abstractas llamadas «arabescos», un ejemplo sorprendente de la influencia de la cultura musulmana en Occidente, se conocían en España desde hacía tiempo, pero en el siglo XVI invadieron Italia, Francia y otras partes de Europa. Du Cerceau publicó un libro de diseños, *Grandes arabesques* (1582). En medio de esta confusión de formas, es posible identificar elementos góticos también, que se pueden definir como restos o como recuperación: el retorno de lo reprimido. No siempre es fácil distinguir un sátiro renacentista de una gárgola medieval.

Los libros de diseños respondían a una necesidad porque en esa época había cada vez más objetos disponibles para decorar o que necesitaban decoración. El siglo XVI ha sido llamado el período del «descubrimiento de las cosas», porque en esta época las casas de los ricos comenzaron a llenarse de objetos materiales. La crítica moral de estas «superfluidades» era corriente. Konrad Celtis y Marcin Bielski han sido ya citados sobre este punto, mientras que el *Discurso sobre las causas de la carestía*, observaba que en los buenos y viejos tiempos antes de mediados del siglo XVI, «no se compraban tantos muebles ricos y preciosos» (*on n'achetoit point tant de riches el précieux meubles*). Con todo la crítica de estos alardes *braveries* no era lo bastante fuerte como para detener el proceso de acumulación y boato. Muchos de estos objetos suntuarios encarnaban los ideales del Renacimiento y pueden por tanto ser interpretados por los historiadores como pruebas de las preferencias de sus propietarios, de sus intentos por construir o reconstruir sus identidades en el nuevo estilo<sup>261</sup>.

El interés por la identidad es particularmente evidente en el caso de dos géneros, la tumba y el retrato. Un capilla familiar en una iglesia local puede ser considerada como una prolongación de la gran casa y el sepulcro como parte de su mobiliario. Las tumbas fueron construidas en un estilo clasicista, filtradas primero a través de la percepción de los escultores ita-

lianos y después de los neerlandeses que las difundieron por toda Europa (véase *supra*, p. 96). Con frecuencia se incluía el escudo de armas de la familia, epitafios alabando las virtudes de los difuntos y figuras del esposo, la esposa y, a menudo, los hijos (los varones a un lado y las mujeres al otro, ordenados en filas del más alto al más bajo). Aparte de que los escultores trataran o no de conseguir una verdadera semejanza (véase la figura 20), la tumba representaba a la familia en la comunidad, como la galería de retratos lo hacía en el interior de la casa (véase *infra*, p. 191)<sup>262</sup>.

Tanto los interiores como las fachadas de las casas fueron transformados en este período, los techos, las verjas y las escaleras tanto como el mobiliario<sup>263</sup>. Que el interior de las casas era el dominio de las mujeres, al menos originariamente, lo sugiere el hecho de que entre los objetos más antiguos de mobiliario espléndidamente decorados estuvieron los *cassoni* (arcones) y los *deschi di parto* (azafates). Los *cassoni* eran los cofres donde las novias guardaban su ajuar; a menudo estaban pintados con imágenes que ilustraban pasajes de Homero o Virgilio, Petrarca o Boccaccio, representando a mujeres famosas como Helena de Troya, Dido de Cartago, Lucrecia o Griselda. Los *deschi di parto* o «azafates de parto», utilizados para traer refrescos a la madre después del alumbramiento, estaban decorados de forma parecida<sup>264</sup>. Los *cassoni* fueron desapareciendo en el siglo XVI, para ser reemplazados por armarios, que impresionaron a algunos viajeros extranjeros, por ejemplo, al inglés Fynes Moryson, por la habilidad demostrada en el tallado y la marquetería<sup>265</sup>.

Lo que los ingleses sí tenían, en compensación, eran camas de cuatro columnas labradas con dosel, decoradas a veces con grotescos y cariátides siguiendo los patrones proporcionados por Du Cerceau y Vredeman<sup>266</sup>. Las mesas también fueron rediseñadas siguiendo el nuevo estilo. En Italia, algunas fueron decoradas con incrustaciones de mármol de colores. En el Hôtel Montmorency de París, el condestable mostraba una mesa de ébano decorada con medallones de bronce de doce emperadores romanos. Las mesas octogonales de piedra esculpidas con dioses y diosas clásicos pueden encontrarse en una casa de campo inglesa de mediados del siglo xvi, Lacock Abbey en Wiltshire. El nuevo estilo guió el diseño de las sillas, y también se empleó en asientos más livianos (poco más que un ban-



co con respaldo) como el *sgabello* italiano (en francés: *escabelle*; en castellano: *escabel*). Los instrumentos musicales, como los virginales, a los que se aplicaron elaboradas decoraciones, sirvieron tanto para la interpretación como para la exposición.

El famoso salero que Benvenuto Cellini diseñó para el rey Francisco I, con sus estatuillas de la diosa Tierra (para la pimienta) y Neptuno (para la sal), difícilmente podía ser un objeto cotidiano, pero sirve para recordar la importancia de los nuevos diseños de la vajilla en este período. La familia Jamnitzer de Nuremberg tenía una gran reputación en este ramo y trabajaba para los emperadores, pero artesanos de menor renombre que trabajaban para clientes menos distinguidos produjeron una gran cantidad de ja-



Figura 23. Peter Vischer el Joven, tintero, c. 1516 (reproducido por cortesía de los administradores del Museo Ashmolean, Oxford). Un elemento adecuado para el estudio de un humanista.

rras, aguamaniles, pipas y copas que podían ser sostenidas por estatuillas o tomar la forma de una fruta (manzana, pera, piñón), o estar cubiertas de decorados.

Las armaduras y las armas servían tanto para exponerlas como para ser usadas y representaban la identidad guerrera de los propietarios. Fuera su propósito ceremonial o utilitario para el combate, las justas, el duelo o la caza, las espadas, pistolas y otras armas fueron convertidas en obras de arte. Entre los principales centros de producción estaban Milán y Augsburgo. Las espadas podían presentar incrustaciones de oro, mediante un proceso llamado ataujía o damasquinado, especialidad de los artesanos españoles. Las empuñaduras podían estar decoradas con lazos, hojarasca o máscaras. Las culatas de las pistolas tenían con frecuencia incrustaciones de cuerno de venado y estaban decoradas con escenas de caza o de batalla según el uso a que se destinaran<sup>267</sup>.

Los productos más baratos eran la terracota y la mayólica. Algunas de las imágenes de terracota pintada producidas en Florencia por el taller de la familia Della Robbia eran objetos espléndidos destinados a las iglesias o a gobernantes como René de Anjou, pero el taller también producía imágenes pequeñas para santuarios de los caminos o individuos particulares. Podría ser exagerado hablar de «producción en serie» en este momento, pero se han advertido señales de una confección apresurada, y las imágenes de motivos populares de las que han quedado muchas copias (como la Adoración de los Magos o de la Virgen y el Niño) son prácticamente idénticas<sup>268</sup>.

Muchos platos, fuentes y jarras de mayólica producidos en los talleres de Faenza, Urbino, Deruta y otras partes de Italia eran espléndidos y probablemente también muy caros. Esta loza no era despreciada por Isabella d'Este, una dama tan difícil de complacer como interesada en adquirir obras de arte.

Un servicio de mesa de mayólica pintada era adecuado para un príncipe, y uno, diseñado por el famoso pintor Taddeo Zuccaro, fue obsequiado a Felipe II por el duque de Urbino. Sin embargo, la loza también tenía formas más baratas, como las series de platos pintados con imágenes de bellas muchachas, tituladas «Laura Bella», «Jeronima Bella», etc., que aún pue-

den verse en muchos museos<sup>269</sup>.

Con frecuencia se reproducían en mayólica pinturas famosas. Los platos de Urbino, por ejemplo, imitaban la pintura de Rafael, su héroe local (véase la figura 21). Se puede mostrar que los pintores conocían la obra de Rafael de segunda mano mediante las estampas de Raimondi (véase *supra*, p. 70). Una situación similar se daba en Francia, donde la vajilla decorada con esmalte por los artesanos de Limoges imitaba las obras de Rafael, Primaticcio y Durero. De esa manera algunas de las imágenes más famosas del arte renacentista se convirtieron en parte de la vida cotidiana de un grupo de consumidores, aunque lo que ellos veían a diario era la copia de una reproducción.

La chimenea ofrece otro ejemplo sorprendente de la penetración de las nuevas formas en la vida diaria. En el siglo XV, una chimenea de mármol era ya parte importante de la decoración interior italiana, por ejemplo, en el palacio de Urbino. El tratado de arquitectura de Serlio ofrece diseños alternativos de chimenea (véase la figura 22) repletos de detalles clásicos; patrones que fueron seguidos con variaciones en Fontainebleau, en Burghley House, en Hardwick Hall y otros lugares<sup>270</sup>. Los tratados de arquitectura posteriores ofrecían una gran diversidad de diseños, a veces clasificados como dóricos, jónicos, corintios, efe. El *Discurso sobre las causas de la carestía* se lamenta de que en los viejos tiempos «no se sabía qué era poner mármol o pórfido en las chimeneas» (*on ne savait que c'était mettre du marbre ni du porphyre aux cheminées*), pero no había vuelta atrás.

La creciente popularidad de las imágenes de emperadores en la decoración de las casas hizo de la historia de la antigua Roma parte de la vida diaria. El Château Gaillon, edificado para el cardenal Georges d'Amboise, fue decorado por Giovanni da Maiano con redondelas de mármol con relieves de los bustos de los emperadores romanos (véase la figura 6). Era bastante corriente exponer la serie de los «doce césares», cuyas biografías escribió el historiador romano Suetonio, convirtiéndolas así en parte de un canon: Julio César, Augusto, Tiberio, Calígula, Claudio, Nerón, Galba, Otón, Vitelio, Vespasiano, Tito y Domiciano. Por ejemplo, un oficial francés, Florimond Robertet, decoró su casa en Blois con medallones de

los doce césares. Tiziano pintó retratos de los césares para Federico Gonzaga de Mantua. Poseer un juego de doce bustos de mármol se convirtió en una moda. El cardenal Farnese, el cardenal de Lorraine, el duque de Mantua y el duque de Bavaria tenían cada uno un juego de césares<sup>271</sup>. William Cecil mandó traer uno de Venecia y lo expuso en Theobalds. El erudito sir Robert Cotton utilizó el suyo (junto con bustos de Cleopatra y Faustina) para señalar los temas en que su famosa biblioteca estaba dividida.

El debate sobre las imágenes en esta época por lo general subrayaba el propósito moral de ofrecer ejemplos concretos de virtud. Erasmo, por ejemplo, en su *Institutio principis christianis*, afirmaba que los ejemplos morales debían estar «labrados en anillos, pintados en cuadros», para que quedaran impresos en la mente de quienes los veían. Un motivo favorita era el que retrataba al antiguo romano Cayo Mucio Escévola poniendo la mano en el fuego. Con todo, la popularidad entre las elites europeas de los juegos de doce césares, en que «buenos» emperadores como Julio César o Augusto se intercalaban con los «malos» como Nerón o Calígula, sugiere que el objetivo de los propietarios no era tanto alentar la virtud como identificarse con la cultura de la antigua Roma.

Dentro de la casa, el símbolo principal de los valores humanistas era el estudio o, como lo llamaban los italianos, el *studiolo*, una versión secular de la celda monacal, una sala (o al menos el rincón de una sala) dedicada a la *vita contemplativa*, a pensar, leer y escribir (otro nombre de este espacio era «escritorio», *scrittoio*). Podía haber máximas pintadas en las paredes, como en el estudio de Ficino en su villa de Careggi en las afueras de Florencia, para inspirar los pensamientos adecuados. En una carta a su amigo Vettori, Maquiavelo le cuenta que se puso sus mejores ropas para entrar en su *scrittoio* y conversar con los antiguos. Como hemos visto (*supra*, pp. 45-74), los humanistas como Salutati y Poggio y príncipes y princesas como Federico de Urbino e Isabella d'Este se sentían orgullosos de sus estudios y se preocupaban por decorarlos adecuadamente, no sólo con escritorios y tinteros sino con pinturas de hombres ilustres, estatuas y (como le recomendó un consejero al cardenal Farnese) «todos tus pequeños objetos tales como medallas, camafeos, escribanías y relojes». Las pinturas de san

Jerónimo o san Agustín escribiendo o meditando proporcionaban una representación bastante adecuada de los estudios de este tipo. Antes de finales del siglo XVI, esta moda se había propagado más allá de los humanistas y príncipes. En 1569, el *studiolo* de la cortesana veneciana Julia Lombarda contenía «una figura de bronce con un arco en la mano» (*una figura de bronce con un arco in man*) (posiblemente Cupido), un retrato de Dante, los *Trionfi* de Petrarca, cuatro jarros de cerámica y algunos libros<sup>272</sup>.

Fuera de Italia también es posible seguir el avance de la moda del «estudio» o *étude* examinando el mobiliario que ha quedado. Los tinteros de plata por ejemplo, junto con las cajas para los instrumentos de escritura, algunos de ellos hechos por orfebres alemanes como Peter Vischer el Joven (véase la figura 23) y Wenzel Jamnitzer. Una caja de escritorio hecha en Nuremberg en 1562 tenía encima la figura de una mujer que representaba la filosofía y que sostenía una tableta con un mensaje típicamente renacentista: el saber «revive lo que está muriendo» (*rebus caducis suscitavitam*), mientras las artes «devuelven a la luz lo que estaba en la oscuridad» (*revocant ad auras lapsa sub umbras*). Los escritorios son otro ejemplo de la creciente importancia del estudio. Diferentes regiones de Europa desarrollaron sus ecotipos propios, como el escritorio español, muchas veces incrustado de madreperla y decorado con arabescos, o el *Schreibtisch* o *Kunstschränk* alemán, que podía tener la forma de la fachada de una iglesia o templo, ornamentado con estatuillas, un lugar apropiado (como un escritor alemán decía en 1619) para las «bellas meditaciones y contemplaciones» (*schöne meditationes et contemplationes*)<sup>273</sup>. Nuremberg era un centro importante de producción y exportación de escritorios y armarios<sup>274</sup>.

A los objetos que quedan pueden agregarse los datos de los inventarios. Jacques Perdrier, un secretario real fallecido en 1578, tenía en una habitación con libros, dos escritorios, una estatuilla de Júpiter, un astrolabio y una colección de medallas. Juan Bautista de Monegro, arquitecto español que murió en 1623, tenía sus libros en una habitación que también contenía un reloj, astrolabios, cuadrantes y globos celestes y terráqueos. Los maestros y estudiantes de Cambridge en el siglo XVI llenaban sus estu-

dios con relojes de arena, globos y laúdes. Los inventarios no nos dicen nada sobre la pintura que decoraba estas habitaciones, pero el famoso estudio de Montaigne en la torre de su casa de campo tenía y todavía tiene inscripciones en las vigas: veinticinco citas en griego y treinta y dos latinas.

En el curso del período hubo un desplazamiento gradual del interés, al menos entre los propietarios de las grandes casas, del estudio hacia el museo<sup>275</sup>. El término museo (literalmente: lugar dedicado a las musas) fue puesto en circulación por Paolo Giovio, el obispo humanista que reunió una colección de retratos de los hombres famosos de su época (y de unas cuantas mujeres) en su casa cerca de Como, edificada (así lo aseguraba) sobre las ruinas de la villa de Plinio y decorada con pinturas de las nueve musas<sup>276</sup>. Al espacio para la exposición de estatuas y otros objetos también se le llamaba *galleria*, esto es, un espacio por el cual uno podía moverse. Un ejemplo inicial de un museo edificado como tal fuella sala que se agregó al Palazzo Grimani en Venecia en 1568 para exponer esculturas clásicas. En la década de 1570, el gran duque Francisco I dedicó una parte de los Uffizi a exponer para el público la colección de los Médicis; cuyos tesoros había tenido antes en su *scrittoio* privado.

En esta época algunos alemanes también habían comenzado a coleccionar y exponer antigüedades. Raimund Fugger de Augsburgo poseía una importante colección que fue descrita por el humanista Beatus Rhenanus en 1531. La idea de un museo o galería pronto atrajo a estos coleccionistas. Un italiano que mantenía correspondencia con el hijo de Raimund Fugger, Johan Jakob, le escribió una carta sobre el nuevo museo en el Palazzo Grimani como si desease seguir este modelo. Algunos gobernantes alemanes tenían sus colecciones en lo que se llamaba *Kunstammer* (un término registrado por primera vez en la década de 1550. El príncipe elector Augusto de Sajonia fundó un museo de este tipo en Dresde (1560), siendo pronto imitado por el emperador Fernando I en Viena, el archiduque Fernando II del Tirol en Ambras y el duque Alberto IV de Baviera en Munich, donde el museo era llamado el *Antiquarium*<sup>277</sup>.

El jardín de la casa a menudo funcionaba como una galería de escultura al aire libre. El humanista Poggio escribió con entusiasmo a su amigo Nic-

coli que había encontrado en Roma: «un busto de mármol de una mujer, completamente intacto, que me agrada mucho», y agregaba que quería ponerlo en «mi pequeño jardín en Terra Nova, que decoraré con antigüedades». En su diálogo *Sulla nobilità*, Poggio contaba su sueño de poner en su jardín los restos de estatuas clásicas, aunque Lorenzo Valla ridiculizaba su devoción por «estos trocitos de mármol». Lorenzo de Médicis realizó la ambición de Poggio en su jardín detrás de la Piazza San Marco en Florencia. Los magníficos jardines en Pratolino de la familia Médicis, o en Tívoli de los D'Este, intentaban recrear los antiguos jardines romanos descritos por Cicerón y Plinio<sup>278</sup>.

El jardín italiano era imitado en otros lugares a comienzos del siglo XVI. Así, fue el jardín el lugar que Florimond Robertet escogió para poner la copia en bronce del *David* de Miguel Ángel que había adquirido en Italia, o donde el conde de Benavente colocó su colección de estatuas en Sevilla. El jardín, con sus macetas y terrazas, pabellones y galerías, fuentes y grutas, lagos y montañas artificiales, era con frecuencia una obra de arte en sí mismo. Los diseños para jardines tuvieron un lugar importante en Serlio y también en Vredeman, que ofrecía a los lectores a elegir entre los estilos dórico, jónico y corintio. Curiosamente el siglo XVI fue una época de auge del jardín como objeto estético y de consumo ostentoso tanto en China como en Europa. Una de las pocas personas que estaba en condiciones de hacer una comparación, el jesuita Matteo Ricci, visitó un jardín en Nankín en 1598 y alabó sus terrazas, pabellones y torres como si se tratara de un jardín italiano<sup>279</sup>.

Como en la arquitectura, los jardines paradigmáticos eran italianos: los jardines Médicis en Pratolino y Florencia (el Boboli) y los jardines de la villa D'Este en Tívoli, en las afueras de Roma. El emperador Maximiliano II, por ejemplo, pidió a su embajador en Roma que le enviara diseños de jardines italianos y en 1571 recibió un dibujo del jardín de Tívoli. Laurentius Scholz, un médico de Breslau, que había estudiado en Padua y Boloña, diseñó un jardín de modelo italiano combinando especímenes de hierbas medicinales y plantas exóticas con fuentes, grutas, un pabellón y una *Kunstkammer*<sup>280</sup>. Por otra parte el inglés sir Henry Wotton, pese a los muchos años que pasó en Italia, se distanciaba del formalismo italiano y de-

cía que «los jardines deben ser irregulares o al menos diseñados con una regularidad muy salvaje». En Francia, el siempre crítico *Discurso sobre las causas de la carestía* se dedicaba a lamentar la nueva moda de los parterres de flores, senderos, canales y fuentes. Los usos del jardín como lugar para caminar, meditar, conversar o cenar aparecen claramente en las descripciones literarias, como en el diálogo «La fiesta religiosa» (*convivium religiosum*) de Erasmo o la descripción del jardín y la casa de recreo de Kalander en la *Arcadia* de Sidney.

Los pueblos eran más difíciles de modificar que los jardines, pero su trazado fue otra forma en que los ideales del Renacimiento influyeron en la vida cotidiana de un considerable número de personas. La ciudad completamente simétrica era una rareza fuera de los tratados de arquitectura, como aquel en que Filarete describía la ciudad ideal de «Sforzinda», de forma octogonal. Una de las pocas fue Valetta en Malta, reconstruida después del sitio de los turcos en 1565. Otra fue Palmanova en Friuli, una fortaleza veneciana en forma de estrella de nueve puntas. Los ejemplos noreuropeos son Frederikstad en Noruega, Freudenstadt en Württemberg, Glückstadt en Holstein y Christianstad en Skane, estas dos últimas construidas por Christian IV de Dinamarca que se interesó personalmente en su construcción. En el caso de las ciudades españolas del Nuevo Mundo se encontraron dos tradiciones de planificación. Una ley de 1571, que codificaba una práctica más antigua, dictaba que los nuevos asentamientos donde los indios debían ser obligados a vivir fueran construidos en forma de cuadrícula expresando lo que ha sido llamado «la mentalidad geométrica del Renacimiento». Sin embargo, la edificación de calles rectas y plazas centrales era una práctica indígena tanto en México como en Perú. En la ciudad de México, por ejemplo, las calles y las plazas siguieron las líneas de la ciudad azteca de Tenochtitlán, sobre cuyas ruinas fue edificada<sup>281</sup>.

No sería tanto la ciudad simétrica como la plaza simétrica la que formaría parte de la experiencia cotidiana. Las plazas más o menos regulares con arcadas como las descritas por Vitrubio y Alberti se volvieron cada vez más comunes. En Venecia, la Piazza San Marco fue remodelada en el siglo XVI para hacerla más regular. En la Piazza del Campidoglio (el Capi-

tolio) de Roma y en la Piazza SS Annunziata de Florencia se construyeron nuevos edificios para darles simetría<sup>282</sup>. En la década de 1590, la nueva ciudad de Livorno en Toscana recibió una Piazza Grande, delimitada por galerías. A finales de siglo, este ejemplo italiano estaba siendo imitado en el resto de Europa. París, por ejemplo tenía su Place Royale (hoy Place des Vosges) siguiendo el modelo de Livorno, iniciada en 1605. Madrid tenía su Plaza Mayor, iniciada en 1617. Londres tuvo que esperar hasta 1630 para el Covent Garden. En el caso de las plazas, la periferia se adelantó, pues un rasgo fundamental de los nuevos asentamientos del Nuevo Mundo fue la plaza de armas, con la catedral a un lado y el ayuntamiento al otro. Como establecía la ley de 1571: «La plaça mayor de donde se a de començar la poblacion ... sea en cuadro prolongado que por lo menos tenga de largo una vez y media su ancho porque este tamaño es el mejor para las fiestas de a cavallo y qualesquier otras que se hallan de hazer»<sup>283</sup>.

## Prácticas

Desde la perspectiva de la historia de la vida cotidiana, la historia del movimiento renacentista puede contemplarse como una serie de prácticas culturales. En las artes, por ejemplo, la práctica de estudiar, medir y copiar las estatuas y edificios clásicos se hizo cada vez más corriente. Lo mismo ocurrió con el estudio de la anatomía y el uso de modelos desnudos: la «lección viva», una institución que se originó en Italia a finales del siglo XVI y fue imitada en los Países Bajos y otros lugares. El humanismo también puede ser considerado un subconjunto de tales prácticas, que comprenden la crítica textual, la imitación y la lectura, ciertas maneras de escribir y hablar que eran enseñadas formalmente en la escuela.

La escuela de latín fue uno de los centros más importantes para la cotidianaización del Renacimiento. Algunas de estas escuelas, cuyos maestros eran humanistas, se convirtieron en modelos para el resto. La escuela de St. Paul, fundada por John Colet para expulsar la «barbarie», fue un modelo para la escuela de Ipswich fundada por el cardenal Wolsey y para la escuela de Merchant Taylors en Londres. La Academia de Estrasburgo,

fundada por John Sturm en 1538, atraía estudiantes de muchas partes de Europa, y fue imitada a su vez por las escuelas de Basilea y Ginebra, y por la academia en Zamosc<sup>284</sup>. Merece ser resaltado el número de estudiantes en estas escuelas. La Academia de Estrasburgo tenía más de 600 en 1546. Algunos colegios jesuitas eran aún más grandes. El de Munich, por ejemplo, tenía 900 estudiantes en 1597. El de París tenía 1.300 en 1580, y el de Billom 1.500 en 1582. Estas escuelas adiestraban a los estudiantes en la práctica de leer y escribir en latín clásico, tanto en prosa como en verso. Los dramas latinos representados por los estudiantes contribuían a familiarizarlos con el lenguaje. Fue así como el latinista escocés George Buchanan pudo escribir sus dramas latinos mientras enseñaba en el Collège de Guyenne en Burdeos, entre cuyos discípulos estaba Montaigne, quien actuó en alguna de estas producciones. Los dramas también reforzaban el entrenamiento diario en la retórica, incluyendo la elocución, el gesto y el arte de la memoria, así como la técnica de persuadir o disuadir a una audiencia y de atacar o defender un argumento.

Los tratados de retórica se multiplicaron en esta época, entre los más famosos estaban aquellos escritos por Erasmo, Melanchthon, Sturm y Cipriano Suárez, cuyo libro de texto fue adoptado oficialmente por los jesuitas<sup>285</sup>. Su popularidad no debe sorprender al lector moderno, ya que la retórica tenía muchos usos prácticos en este período. Las oraciones formales pautaban las ocasiones especiales tales como los funerales o las visitas reales a las ciudades, mientras que para los abogados, predicadores y diplomáticos formaban parte de su trabajo diario. Una práctica alentada por las escuelas desde 1530 fue tener «libros de tópicos», es decir, notas de lectura con el fin de proporcionar al estudiante un repertorio de frases hechas y ejemplos que podían emplearse en discursos o cartas en diferentes ocasiones<sup>286</sup>. Los primeros ensayos de Montaigne surgieron a partir de un libro de tópicos de este tipo, antes de que el autor encontrara su estilo personal. De la misma forma Lipsius organizó su tratado de política (véase *supra*, p. 16), que era en lo fundamental una antología de comentarios políticos de los antiguos escritores y que fue tan apreciado entonces que hacia 1604 había sido traducido a siete lenguas europeas.

Las prácticas informales fueron también importantes en la penetración del

humanismo en la vida diaria. Hubo incluso un estilo distintivo de amistad que se atenía alas recomendaciones de Cicerón y Séneca, con reflexiones sobre el amor eterno, los altares de amistad y el ejemplo de la Antigüedad, en especial el de Píldes y Orestes. Este estilo humanista, que obedecía a las llamadas «leyes» de la amistad, quedó grabado en inscripciones en los libros que proclamaban ser propiedad del dueño «y sus amigos» (*et amicorum*) por regalos (sobre todo libros y retratos, como los retratos gemelos de Erasmo y Peter Gillis, que ambos presentaron a su común amigo Tomás Moro), y por el «álbum de amigos» (*album amicorum*). que podía contener autógrafos, escudos de armas, dibujos, versos y lemas. Del siglo XVI han quedado más de 1.500 ejemplares de estos álbumes. La costumbre parece haberse iniciado en los círculos patricios de Augsburgo y Nuremberg, especialmente entre los estudiantes en las universidades extranjeras, pasando después a Suiza, los Países Bajos, Dinamarca, Polonia y Escocia. Hacia la década de 1550 había tanto interés que se imprimieron álbumes con títulos como «Tesoro de amigos» (*Thesaurus amicorum*)<sup>287</sup>. Coleccionar objetos asociados a la Antigüedad clásica era otra práctica mediante la que los valores renacentistas se hicieron parte de la vida diaria. El librero Vespasiano da Bisticci escribió del patricio florentino Niccolò Niccoli que aquellos que deseaban obtener su favor debían enviarle estatuas de mármol, o vasos antiguos con inscripciones. En la generación siguiente, Lorenzo de Médicis era un famoso coleccionista de gemas, camafeos, estatuas, vasos y medallas. Pietro Bembo era otro entusiasta; prueba de ello es la carta que escribió al cardenal Bibbiena en 1516 en la que afirma que «desde que Rafael de Urbino no ha podido encontrar un lugar en vuestro nuevo baño para el pequeño mármol de Venus que el Signor Giangiorgio Cesarino os dio ... sed tan bueno de dármelo. La atesoraré y la pondré en mi estudio (*camerino*) entre Júpiter y Mercurio, su padre y su hermano».

En la época de Bembo tales intereses ya no eran extraordinarios, pues los compartían una red internacional de entendidos. Hacia la década de 1560 el artista Hubert Goltzius afirmaba conocer casi mil colecciones en distintos lugares de Europa. Los objetos coleccionados eran también diversos. La galería de Giovio de retratos históricos fue imitada por muchos colec-

cionistas y sobrepasada por el archiduque Fernando II del Tirol, que poseía más de mil retratos. El patricio de Amberes Cornelius van de Gheest coleccionaba pinturas flamencas del siglo XV. La famosa colección del emperador Rodolfo II incluía objetos del Imperio otomano, Persia, India, China y del Nuevo Mundo. Las maravillosas obras de la naturaleza también interesaban a los coleccionistas: conchas, especímenes disecados de animales, pájaros, peces o plantas exóticos<sup>288</sup>.

Las prácticas lingüísticas fueron otro signo de cómo penetró el Renacimiento en la vida doméstica. Por ejemplo, la elección de ciertos nombres personales era un indicio de adhesión a los valores humanistas, un modo de establecer un vínculo con el culto de la Antigüedad. Así en la familia Anguissola Sofonisba y Asdrubale eran los hijos de Amilcare; en la familia Aldrovandi de Bolonia, Ulisse, el famoso naturalista, y su hermano Achile eran hijos de Teseo. Los eruditos con frecuencia latinizaban sus apellidos, especialmente si los nombres eran alemanes u holandeses, como en los casos de Agricola (originariamente Bauer o Huusman), Melanchthon (Schwarzstein), Mercator (Kramer), Sapidus (Witz) y Vulcanius (Smet). La identificación con la Antigüedad también se refleja en la práctica de dar títulos clásicos a las instituciones modernas. Milán, Wittemberg y Coimbra recibían cada una el nombre de «nueva Atenas». Venecia, Amberes y Sevilla eran nuevas Romas. El Papa recibía el título de su antecesor pagano: *pontifex maximus*; la infantería francesa recibía el de «legiones». El parlamento de París y los ayuntamientos eran llamados «senados».

Los préstamos del griego, el latín y el italiano muestran tanto el entusiasmo por la cultura clásica y la italiana, como la necesidad de un nuevo vocabulario para debatir nuevos intereses. Los debates sobre poesía introdujeron palabras como «elegía», «epigrama» «hexámetro» y «soneto» en varias lenguas europeas. En música, los términos técnicos para las canciones (*madrigale, strambotta, villanella*) o danzas (*pavana, alla gagliarda*) pasaron al francés, inglés e incluso al alemán (*Paduanen, Cagliarden*). Habría sido difícil hablar del estilo de la arquitectura clásica sin términos como «arquitrabe», «cornisa», «friso», «galería», «pilastra», «plaza» o «pórtico», fueran estas palabras tomadas del italiano (como tendía a pasar

en el francés, el inglés y el castellano) o fueran neologismos inventados con este propósito (como en alemán).

Montaigne condenó lo que llamó la «jerga» de la arquitectura, que era utilizada probablemente, como ocurre casi siempre, para impresionar al lego. De modo semejante, el noble bretón Noël du Fail en su *Histoire de Eutrapel*, se burlaba de las personas que «no tienen otras palabras en la boca que frontispicios, pedestales, obeliscos, columnas» (*n'avaient autres mots en bouche que frontispieces, pedestals, obelisques, colonnes*). Henri Estienne, como hemos visto, no veía sino absurdidad en la «italianización» del francés. Sin embargo, las consecuencias a largo plazo de esta moda fueron significativas. Un lenguaje artístico internacional estaba apareciendo, con palabras no sólo para técnicas como el fresco o el damasquinado, sino también para los estilos: rústico, grotesco, arabesco y, sobre todo, clásico (*all'antica, à l'antique*, a lo romano, *nach antiquischer manier*, etc.). Puesto que el lenguaje afecta la percepción, es probable que este conjunto de términos agudizara la conciencia de diferencias entre estilos. Al mirar atrás hacia 1500, cuando todas estas palabras aún no se habían vuelto comunes, es difícil imaginar cómo los que no eran italianos habrían podido hablar o incluso pensar sobre las nuevas tendencias en arquitectura, pintura y música.

La escritura fue otra actividad que terminó siguiendo los modelos de la Antigüedad y de Italia. Los humanistas italianos resucitaron el estilo de escritura manuscrita practicada por los amanuenses de la época de Carlomagno, creyendo que se trataba del estilo de los antiguos romanos, mientras Poggio y Niccoli introdujeron el estilo llamado actualmente «itálico». Las inscripciones clásicas influyeron en la caligrafía italiana, especialmente en las mayúsculas. Los estudiantes aprendían a escribir de ese modo (véase la figura 2); y en las cancellerías italianas, los maestros de escritura y los tratados impresos contribuyeron por igual a difundir los nuevos ideales<sup>289</sup>. Para muchos la caligrafía italiana era un signo de adhesión al movimiento humanista (aunque algunas personas con inquietudes humanistas, como Rabelais, no la adoptaron). Durero cambió su forma de escribir después de visitar Italia<sup>290</sup>. Lo mismo hizo Inigo Jones un siglo después. La tipografía obedeció al mismo modelo, aunque a diferente

paso en cada país y también en libros sobre diferentes asuntos. Los libros de oraciones, las novelas de caballería y los libros de leyes todavía se imprimían en tipos góticos después de que los tipos romanos se hubieron convertido en la norma para la poesía y los diálogos.

Otra práctica social a través de la cual el Renacimiento penetró en la vida diaria fue la escritura de poesía, sobre todo sonetos de amor al estilo de Petrarca, una práctica llamada burlescamente entonces «petrarquizar» (*petrarcheggiare, petrarquiser*). Celia, Delia, Julia, Helena, Stella y muchas otras se unieron a la Laura de Petrarca como objeto de tales tributos poéticos. En Italia, esta práctica no se limitó a los jóvenes nobles, sino que se extendió a los artistas como Rafael y Miguel Ángel y a las cortesanas. Una cortesana veneciana procesada por la Inquisición declaró que había leído a Petrarca y compuesto muchos sonetos (parecía haber tomado a Veronica Franco como su modelo). Las alabanzas a la dama en términos de rosas, lirios, coral, alabastro, y las paradojas del amado como «querido enemigo», «dulce tormento» (*dolce tormento*) del amante y «fuego helado», todo pasó al lenguaje del amor<sup>291</sup>. Se compilaron diccionarios del vocabulario de Petrarca, ediciones con índices de sus adjetivos, y un crítico italiano censuró a un poeta por usar palabras que no estaban en Petrarca, una observación que evocaba el debate sobre la imitación de Cicerón (véase *supra*, pp. 90-91). Hablar o escribir de esta manera era una especie de juego. Paralelamente, un juego de salón común en Italia en el siglo XVI consistía en que los jugadores asociaran partes del cuerpo con versos de Petrarca.

El escribir cartas, en particular cartas de amor, fue otra práctica que debió mucho a los modelos clásicos e italianos. Como los sonetos, se suponía que las cartas eran una expresión elegante de lugares comunes, una nueva permutación o conmutación de elementos ya familiares. Los tratados de arte epistolar se multiplicaron. Había una gran demanda de modelos de cartas (de recomendación, de agradecimiento, de disculpas, de pésame, etc.). Las cartas de Cicerón, Petrarca, Aretino y otros maestros del género estaban disponibles impresas. Se publicaron también antologías de cartas de diversos autores como las *Lettere de molte valerosse donne* (examinadas antes, véase *supra*, p. 142). Montaigne aseguró que poseía cien colec-

ciones de cartas, compradas durante su visita a Italia.

Los modelos de cartas de amor constituyeron un género en sí mismo, que inspiró una temprana novela epistolar: *Lettere d'amore* (1569) de Alvise Pasqualigo. Temas recurrentes eran el envío de un presente, la queja de la crueldad o «dureza» de la amada, los tormentos de los celos, etc. Los encantos de la amada se describían de una manera estereotipada: *la vostra angelica bellezza, l'incredibile bellezza vostra, quella bellezza estrema*, etc. El lenguaje es el del amante petrarquiano, suspirante y lloroso, o el



Figura 24. Pórtico del Honor, Caius College, Cambridge (reproducido con el permiso del *master* y *fellows* del Caius College, Cambridge; foto Wim Swaan).

del «humilde y pobre pastorcillo» (*umile e povero pastorello*) de la tradi-

ción pastoral.

Los lectores pueden preguntarse si alguna persona real alguna vez escribió de esta manera. Puede verse que algunos efectivamente siguieron los modelos y practicaron la recomendación de los tratados en un caso del tribunal del gobernador de Roma. En un juicio por sodomía un sacerdote de Subiaco fue acusado de intentar seducir a un joven (al parecer el organista); los documentos clave en el caso eran las cartas de amor sin firma que éste tenía en su poder, escritas en un estilo vagamente petrarquista, donde el autor lo llamaba «mi única esperanza» (*unica mia speranza*), se refería a un «fidelísimo servicio» (*mio fidelissimo servire*), se quejaba del abandono, de «mala suerte», de «gran dolor», decía tener el «corazón partido» (*sviscerato core*) y afirmaba que «él le había amado más que a sí mismo» (*quel che vi ha amate più che se stesso*). ¿Qué habría pensado Petrarca de esta forma de apropiarse de su lenguaje?

Otra práctica que revela el entusiasmo por la Antigüedad e Italia fue el viaje, o lo que podríamos llamar «turismo», es decir, visitas con el propósito de ver lugares asociados con ciertas connotaciones culturales<sup>292</sup>. Petrarca no sólo meditó entre las ruinas de Roma, sino que también visitó la tumba de Virgilio en Capri y la tumba de Livio en Padua. Las prácticas de este tipo se volvieron cada vez más comunes. Alfonso de Aragón, por ejemplo, visitó lo que creía que era la casa de Ovidio y la tumba de Cicerón. La tumba de Virgilio en Capri fue visitada por Erasmo y por el rey Carlos VIII de Francia. En 1598, un visitante polaco grabó su nombre allí<sup>293</sup>.

La italo filia también se expresaba en el turismo que a su vez la impulsaba. Esta práctica puede ser documentada desde el siglo XV, cuando el ayuntamiento de Arezzo declaró monumento público la casa de Petrarca. El humanista florentino Traversari visitó la tumba de Petrarca en Arquà, mientras que el humanista francés Fichet fue a ver la que pensaba era la tumba de Petrarca en Aviñón. No fue hasta el siglo XVI, sin embargo, cuando el turismo se hizo común, gracias en particular al culto de Petrarca y su amada Laura. En 1533 el poeta Maurice Scève, entonces estudiante en Aviñón, descubrió una tumba que creyó era la de Laura<sup>294</sup>. Al año siguiente el poeta español Garcilaso de la Vega la visitó. El viajero inglés Fynes



Moryson visitó Arquà en 1594 y vio no sólo la tumba de Petrarca, sino su casa, donde el propietario «nos mostró algunos enseres domésticos que le pertenecieron y la misma piel del gato que él quería, que habían secado y aún guardaban».

Entre los sitios de peregrinaje cultural estaban las tumbas de Ariosto en Ferrara, de Boccaccio en Certaldo, de Sannazzaro en Mergellina, de Castiglione en Mantua, y de Giotto, Ficino y Miguel Ángel en Florencia. Desde 1620 en adelante, la casa de Miguel Ángel fue abierta a los visitantes. Los itinerarios de los viajeros en Italia también comprendían obras de arte y visitas a artistas y eruditos vivos. El futuro magistrado Jacques-Auguste de Thou visitó el *studiolo* de Isabella d'Este en Mantua y se encontró con Vasari en Florencia. La capilla Médicis era mencionada con frecuencia por los visitantes extranjeros de Florencia alrededor del año 1600. La práctica del Gran Viaje, en que jóvenes nobles de Inglaterra, Francia, los Países Bajos, Alemania, Dinamarca, Polonia y otros lugares visitaban Italia y en menor grado otros países, quedó establecida hacia finales del siglo XVI. Los tratados de Justus Lipsius, Henrik Rantzau, el humanista suizo Theodor Zwinger y otros codificaron esta práctica, enseñando lo que llamaban el «arte» o «método» de viajar, de qué hacer y qué ver (antigüedades, iglesias, fuentes, jardines, inscripciones, bibliotecas, plazas, estatuas, etc.)<sup>295</sup>

Con frecuencia no se considera la guerra como parte del Renacimiento, pero en este campo también las prácticas europeas copiaron cada vez más los modelos de la Antigüedad y de Italia por igual. Los términos militares italianos tales como *bastione* y *cannone* entraron en el francés, castellano, inglés y otras lenguas (los alemanes opusieron resistencia tanto a la palabra *cannone* como a *pilastro* y a otras aportaciones italianas al lenguaje de la arquitectura). Los tratados italianos sobre la guerra fueron estudiados y traducidos, entre ellos el *Arte della guerra* de Maquiavelo, que realza las virtudes militares de la antigua Roma. Los antiguos escritores sobre la guerra como Julio César, Polibio y Aelio eran tomados seriamente por los generales de esta época.

Maurice de Nassau, por ejemplo, un discípulo de Lipsius y uno de los principales generales de esa época, seguía los modelos antiguos en su

práctica militar, reemplazando las escuadras por la formación lineal y poniendo el acento en la instrucción y la construcción de campos fortificados. Nassau estaba familiarizado con el comentario de Lipsius sobre la descripción de Polibio del ejército romano. Parecería que el «Renacimiento militar» fue fundamental para la «revolución militar de finales del siglo XVI»<sup>296</sup>. Hay varias paradojas aquí. En primer lugar, el éxito de la invasión de Italia por los «bárbaros» en 1494 no impidió que los italianos fueran tomados como modelos militares. En segundo lugar, la época de la pólvora, a veces celebrada como parte de una «nueva era», coexistió con un regreso al modelo de la Antigüedad. En tercer lugar, los tercios, pragmáticos y afortunados generales como Maurice de Nassau aprendieron algo útil de académicos como Lipsius. Como en el caso de la música, la escritura y la arquitectura, los humanistas contribuyeron a la transformación de las prácticas culturales.

Otras prácticas cotidianas tales como la danza, la equitación y la esgrima también siguieron los modelos italianos. La mayoría de los tratados sobre estos temas proliferaron en el siglo XVI, y fueron escritos por italianos, y sus términos técnicos penetraron en otros idiomas, como el vocabulario de la arquitectura y la guerra. Los maestros italianos de danza, de equitación y de esgrima eran solicitados en el extranjero, en la corte y en las academias donde los jóvenes nobles aprendían el tipo de conducta considerado apropiado para su clase. Estas prácticas pueden parecer bastante remotas de lo que se entiende por Renacimiento de modo general, pero el ejemplo de *Il cortegiano* de Castiglione puede ser suficiente para mostrar las conexiones. En este libro se examina la danza, el modo de caminar, el gesto y la postura como formas de demostrar la gracia o el donaire, conceptos derivados de Cicerón y otros escritores antiguos que fueron gradualmente «incorporados» a la vida diaria.

Los libros italianos sobre el modo de trinchar y cortar y demás aspectos de las maneras en la mesa, como el arte de doblar las servilletas, también atrajeron el interés en otros lugares. El uso del tenedor se expandió de Italia al resto de Europa, aunque suscitó una fuerte resistencia y puede decirse que su práctica no se difundió, ni aun entre las clases altas, hasta el siglo XVII. Se dice que el rey Matías de Hungría, aunque era en muchos

sentidos filoitaliano, se negó a usar los tenedores que le dio el príncipe de Ferrara<sup>297</sup>. Sin embargo, Hungría no era particularmente atrasada al respecto, pues en Inglaterra, aún en 1608, el viajero Thomas Coryate tenía que explicar a sus compatriotas qué era un tenedor, con una ilustración para que su descripción de este objeto exótico fuera más inteligible.

### Actitudes y valores

Es hora de examinar los principios que subyacían a estas prácticas, en otras palabras, los cambios en el pensamiento cotidiano, los prejuicios no explícitos, los hábitos mentales o la sensibilidad. Cuando Gonville and Caius College en Cambridge fue reconstruido siguiendo el estilo renacentista durante la década de 1560 y 1570, se hicieron tres entradas: la principal era el sencillo Pórtico de la Humildad; seguía el Pórtico de la Virtud, más elaborado, y por último, el Pórtico del Honor, muy ornamentado, con obeliscos, a la salida del lugar donde se conferían los grados (véase la figura 24). Pasar por estos pórticos era imitar el paso del estudiante por la universidad. Representaba un ritual de iniciación, una suerte de renacimiento, donde el pórtico representaba la salida del vientre. El simbolismo -y la referencia a las virtudes- evoca el emblema renacentista (véase *infra*, p. 177). El Pórtico del Honor como el de la Universidad de Alcalá (véase la figura 10) constituye una variante académica del arco de triunfo, la fama como acicate para el estudio.

También los museos o «gabinetes de curiosidades» del Renacimiento pueden ser considerados como materializaciones del interés contemporáneo en lo maravilloso, en los prodigios o los portentos de la naturaleza<sup>298</sup>. Su auge se relaciona con una nueva y más positiva valoración de la curiosidad, una actitud condenada desde antiguo por los pensadores cristianos desde san Agustín hasta Calvino<sup>299</sup>. Han sido analizados también como manifestaciones de un ideal enciclopédico, como intentos de reconstruir un microcosmos del universo que comprendería a los animales, vegetales y minerales junto con los productos de la habilidad humana de diferentes partes del globo. Se ha intentado reconstruir el sistema de categorías subyacente a la disposición en dichos museos con la ayuda de tratados como

*Inscriptiones* (1565), del físico Samuel Quiccheberg, que decía a sus lectores cómo ordenar y clasificar sus colecciones<sup>300</sup>.

Asimismo las ideas formalmente expuestas por Maquiavelo en *Il principe* y sus *Discorsi* han sido comparadas con el pensamiento político en el ámbito cotidiano de los memoranda de consejeros de príncipes, los debates en las asambleas o los informes de los embajadores. No era simplemente una cuestión de que una gran teoría influyera en la práctica ordinaria. Los ideales políticos cotidianos estaban cambiando en Florencia en la época de Maquiavelo, especialmente después de la crisis que siguió a la invasión francesa de 1494. Los debates políticos entre los integrantes de la clase dirigente en Florencia revelan menos confianza en la razón de la que había habido antes de esta crisis, y mayor preocupación por la fuerza. Los escritos de Maquiavelo reflejaron a la vez que articularon estas concepciones e influyeron en ellas<sup>301</sup>. Algunas de sus ideas pasaron a ser corrientes en los innumerables tratados sobre la «razón de estado», incluidos aquellos donde se le atacaba explícitamente como *Ragione di Stato* (1589) de Giovanni Botero, que fue traducido al francés, al alemán, al castellano y al latín antes de finales de siglo y que había alcanzado la sexta edición italiana en 1606.

Otro ejemplo de cambios de prejuicios tácitos es lo que podría llamarse un «sentido del pasado». El movimiento para resucitar la Antigüedad clásica dependía de dos supuestos conflictivos si no contradictorios. El primero era el de la distancia cultural, el supuesto de que los antiguos hacían las cosas de un modo diferente al de los modernos. El segundo era que no sólo era deseable sino posible aniquilar esta distancia cultural, por ejemplo, al retornar al lenguaje de Cicerón. La cultura material a veces demuestra los prejuicios tácitos más claramente que los textos. Edificar en el estilo clásico o representar a los modernos con vestiduras antiguas era uno de tantos intentos por abolir la distancia cultural. Por otra parte, la sensación de distancia se muestra en la que podría ser llamada la «prueba del soldado romano». Donde los artistas medievales habían presentado a soldados romanos (dormidos en el sepulcro de Cristo, por ejemplo) con armaduras de la época medieval, Mantegna estudiaba la es-cultura romana para representar la armadura y las armas antiguas cuidado-

samente. De forma similar, las instrucciones para la puesta en escena de *Numancia*, obra de Cervantes, señalaban que los soldados romanos debían ir «armados a la manera antigua, sin arcabuces».

Por último, la sensación de distancia se hizo tan aguda que socavó el deseo de imitar la Antigüedad. Como hemos visto (*supra*, pp. 90-91), Erasmo atacó al ciceronismo, fundándose en que Cicerón hablaba y escribía en el lenguaje de su propia época, no el de una más antigua. Un personaje de *Il cortegiano* declaraba que si imitábamos a los antiguos en realidad nos diferenciábamos porque ellos no imitaban a otros. Al estudiar el derecho romano el erudito francés François Hotman llegó a la conclusión en sus *Anti-Triboniana* (1567) de que dichos estudios eran inútiles porque «el estado romano de la república era muy distinto del de Francia» (*l'etat de la république romaine est fort différent de celui de France*)<sup>302</sup>.

Para seguir el proceso de formación de los hábitos mentales es obviamente necesario prestar atención a los cambios en la educación. Los libros de tópicos contribuían a estructurar pensamientos homogéneos, incitando a los estudiantes a ver el mundo en términos de cualidades morales jerárquicamente organizadas y en términos de oposiciones binarias (entre la profesión de las armas y la de las letras, entre *otium* y *negotium*, entre vicios y virtudes, etc.)<sup>303</sup>. Las enciclopedias como la de Theodor Zwinger, *Theatrum vitae humanae* (1586), una obra que estaba organizada en su mayor parte según las cualidades morales, reforzaban este mensaje. En el mismo sentido operaban las colecciones de *Adagia* de Erasmo y las *gnomologiae*, índices de máximas creados por los editores de libros como la *Storia d'Italia* de Guicciardini y las *Cartas* de Lipsius, que ofrecen una guía útil del modo en que tales libros eran leídos entonces. Una razón para el entusiasmo por Tácito a finales del siglo XVI e inicios del XVII, además de su relevancia en el debate sobre la «razón de estado», era el amor de este escritor romano por las máximas. Botero lo citó por lo menos setenta y tres veces.

La visión del mundo en términos de cualidades morales era sustentada por la moda de los libros de emblemas, lanzada por el abogado humanista Andrea Alciati en la década de 1530. El emblema era una imagen con una moraleja, deliberadamente críptica pero combinada con un lema y un epi-

grama que se suponía que permitirían al lector descifrarlo. El emblema era tanto un desarrollo como una popularización de la *impresa* (empresa), la divisa personalizada con un lema que los humanistas y otros utilizaban en medallas y otras partes. Por ejemplo, la divisa de Carlos V inventada para el emperador por un humanista italiano, consistía en dos columnas y el lema *plus oultre* (más allá), significando que el imperio de Carlos V se extendía más allá de las Columnas de Hércules, una vez consideradas por los europeos como el límite del mundo conocido<sup>304</sup>.

Cientos de libros de emblemas se publicaron en el siglo XVI en Italia, Francia, España, los Países Bajos, Europa central, y otros lugares. El mundo moralizado de la naturaleza, tal como se presenta en la *Historia natural* de Plinio y en los bestiarios medievales, era una de las fuentes más ricas de emblemas. Algunos de los lemas entraron en el habla cotidiana (si no provenían de ésta) y han llegado hasta nuestros días. Por ejemplo: cortar la rama donde uno se posa, llorar con lágrimas de cocodrilo, amores que matan (con una imagen de una mona sofocando a sus crías al abrazarlas con demasiada fuerza)<sup>305</sup>.

La filosofía de Platón y los estoicos también penetró o al menos coloreó la vida diaria de algunos grupos, incluidos artistas como Miguel Ángel y El Greco. La proliferación de diálogos sobre la teoría del amor, basada en el comentario de Ficino sobre *El banquete* de Platón, se convirtió en un tema de moda en la conversación de grupos mixtos de cierto nivel en la Italia del siglo XVI, el cual parece -según el historiador del arte Erwin Panofsky- «haber tenido un papel en la sociedad del Cinquecento no muy diferente al de los libros de divulgación del psicoanálisis en nuestra propia época». Como un humanista observaba con sequedad: «Finalmente los cortesanos pensaron que una parte indispensable de su trabajo era saber qué tipos de amor existen» (físico, intelectual espiritual, etc.)<sup>306</sup>. Se percataran o no de que Platón estaba interesado por el amor entre hombres, los participantes en estos debates se concentraban en la relación entre hombres y mujeres. Algunas mujeres contribuyeron a estos debates, escribiendo a veces diálogos tales como *L'infinità dell'amore* de la cortesana Tullia d'Aragona. Se puede incluso decir que el platonismo se «feminizó».

El más importante de los diálogos sobre el amor, con la posible excepción del discurso pronunciado sobre el tema por Bembo al final de *Il cortegiano* de Castiglione, fue publicado en Roma por León Hebreo, llamado también Juda Abravanel, un médico judío de Lisboa. Después de la expulsión de los judíos de Portugal en 1492, su familia se estableció en Italia. Su exposición de la definición, orígenes, variedades y efectos del amor tomó la forma de un diálogo entre un maestro y un discípulo al que aquél ama, Philo y Sophia. «Sophia» por supuesto significa «sabiduría» y los dos nombres combinados forman la palabra «filosofía». De todos los tratados de esa época sobre el amor, éste fue el de más éxito: hacia 1614 habían salido catorce ediciones italianas, junto con una traducción en latín, dos en francés y tres en castellano. Montaigne y Cervantes mencionan ambos los diálogos de León Hebreo, mientras que las ideas expuestas allí resuenan en la poesía de la Pléiade así como en *Diana*, la novela pastoral de Montemayor (véase *supra*, p. 129), especialmente en el debate sobre el amor en el libro IV.

El fuerte interés en el tema se confirma por la atención que se dedicaba a las doctrinas platónicas del amor en las «academias» italianas, grupos o clubes de discusión, algunos de los cuales como los *Dubbiosi* de Venecia o los *Incogniti* de Nápoles admitían mujeres. La creciente popularidad del concepto de «idea» es un indicador de lo mismo. El término desempeñó un papel fundamental en la teoría del arte desde Miguel Ángel hasta Giovanni Paolo Lomazzo, que publicó su tratado *Idea* en 1590, y Vincenzo Scamozzi cuya *Idea dell'architettura universale* apareció en 1615<sup>307</sup>. Fue también empleada en muchos otros contextos, por ejemplo un tal Bartolomeo Zucchi tituló su guía para escribir cartas: *L'idea del segretario* (1606).

El entusiasmo por las ideas de Platón y sus seguidores se difundió fuera de Italia y probablemente alcanzó su cenit en la segunda mitad del siglo XVI. En 1548 un estudiante del Magdalen College, de Oxford, compró un Platón en latín y escribió en la portada *Deus Philosophorum Plato*. Muchos de los diálogos de Platón fueron traducidos al francés en las décadas de 1540 y 1550. Las imágenes creadas por los poetas de la Pléiade y sus contemporáneos, desde Edmund Spenser en Inglaterra hasta Sá de Miran-

da en Portugal, se inspiraron en el neoplatonismo. Lo que atraía a los poetas no era sólo el análisis de las variedades del amor, sino los paralelos entre el éxtasis, la locura y la inspiración de los amantes, poetas y profetas. Mediante los poetas, estas ideas llegaron a grupos más amplios.

Si el neoplatonismo se feminizó al ser adaptado a un nuevo medio, el complejo de ideas llamado «neostoicismo», expuesto por el filósofo romano Séneca en sus epístolas y otros textos, tenía una imagen masculina muy definida. A la penetración de estas ideas en la vida diaria contribuyeron *Relox de príncipes y libro de Marco Aurelio* (1528), idealizada biografía de este emperador, escrita por fray Antonio de Guevara, y el diálogo *De constantia* (1584) de Justus Lipsius, que tuvo veinticuatro ediciones en vida del autor, y fue traducido también al francés, holandés, inglés, alemán, castellano, italiano y polaco. Muchas cartas publicadas de Lipsius trataban este tema y abundaban en máximas morales.

La idea central del estoicismo, al menos en su versión renacentista, era la de «apatía», «constancia» o «tranquilidad de la mente». Una imagen favorita era la de un hombre afrontando el desastre con tanta calma como un árbol o roca en la tormenta. La medalla personal de Guicciardini, por ejemplo, mostraba una roca en el mar. En su tragedia sobre san Juan Bautista, George Buchanan comparaba a su héroe con un roble que resiste firme en la tormenta, o una roca entre las olas. En la novela *Arcadia*, Sidney describía a su heroína Pamela «como la roca en medio del mar, batida por el viento y las olas, pero inmóvil» (libro 3, cap. 30). Una biografía anónima de la época presentaba a William Cecil como «nunca movido por la pasión ... ni exultante con las buenas [noticias] ni abatido por las malas».

No era difícil hacer que el estoicismo fuera compatible con el cristianismo, con la ayuda de los Padres de la Iglesia. Los análisis de las *adiaphora*, cosas «indiferentes» o «externas» sobre las que es necio discutir, eran otras tantas aplicaciones prácticas del estoicismo que Melanchthon y otros utilizaban para los problemas de la Reforma. Los católicos y los protestantes aplaudían por igual la constancia de Job y la de sus respectivos mártires. Jacques-Auguste de Thou, por ejemplo, hizo una paráfrasis en verso latino del libro de Job (1587), con el subtítulo de «sobre la constancia», evocando el título del diálogo publicado tres años antes por Lipsius.

El atractivo de la idea de constancia en una época de guerras civiles es evidente. Su relevancia en los problemas de finales del siglo XVI fue subrayada por Lipsius, y también por su seguidor el magistrado francés Guillaume du Vair, cuyo diálogo sobre la constancia en tiempos de crisis (*De la constance et consolation ès calamités publiques*) estaba ambientado durante el sitio de París<sup>308</sup>.

Los usos de esta virtud viril en un contexto militar son aún más obvios. No es casual que Lipsius se viera atraído tanto por el estudio del estoicismo como por el del ejército romano. La autodisciplina recomendada por Séneca y Lipsius se convirtió en disciplina militar en la época de la instrucción. El neoestoicismo influyó incluso en la moda de los jardines. Lipsius ambientó su diálogo en el jardín de su casa en Lieja, y lo convirtió en el símbolo de las cualidades morales que recomendaba. La primera parte del diálogo de Du Vair también tiene lugar en un jardín<sup>309</sup>.

Incluso la recomendación estoica del suicidio era tomada con seriedad en esta época, pese a su incompatibilidad con el cristianismo. El patricio norentino Filippo Strozzi se mató en 1538 después de la derrota de sus aspiraciones republicanas en la batalla de Montemurlo, dejando una carta en que se refería al ejemplo de Catón de Utica en una situación parecida. La práctica del suicidio según el modelo clásico de Catón, Lucrecia y Séneca (que se cortó las venas en el baño) nunca estuvo en boga, pero la teoría del suicidio atrajo una creciente atención en este período. Guicciardini, Lipsius, Montaigne y John Donne, todos examinaban la ética del suicidio. Lipsius incluso encargó una pintura del tema<sup>310</sup>. El asunto se repite en poemas, dramas y novelas de finales del siglo XVI. El croata Dominko Ranjina escribió poemas sobre el suicidio de Catón, Sofonisba y Cleopatra. *Caesar and Pompey* de George Chapman representaba el suicidio de Catón en escena, *Porcie*, de Garnier, el de la hija de Catón. Shakespeare mostraba a Bruto y Cleopatra en el momento de cometer nobles suicidios (aunque en una escena anterior Bruto había condenado el suicidio por «cobarde y vil»). La *Arcadia* de Sidney describía a Pyrocles y Filoclea dudando entre suicidarse o no para evitar la desgracia.

El descubrimiento del mundo

Es tiempo de volver alas ideas de Burckhardt sobre el «individualismo» y sobre el descubrimiento del mundo y del hombre. Con todo, las siguientes páginas se diferenciarán de Burckhardt en algunos aspectos importantes. No se presupondrá que el individualismo estaba completamente ausente en la Edad Media o que un cambio inexplicable en el «espíritu de la época» tuvo lugar en la época de Petrarca<sup>311</sup>. Por el contrario, el acento recaerá en el proceso circular ola reacción en cadena en que las cambiantes percepciones crearon una demanda de nuevos tipos de texto e imagen (que incluía la narrativa de viajes, paisajes, biografías y retratos), y a su vez estos nuevos textos e imágenes influyeron en las percepciones del mundo. Las personas aprendieron a ver la naturaleza como «pintoresca» o su propia vida como un relato.

La idea de descubrimiento se ha asociado desde hace tiempo con la idea de Renacimiento, como hemos visto antes (*supra*, p. 25). La palabra misma se comenzó a utilizar en el siglo XV en un contexto geográfico. Por ejemplo. Poggio utilizaba el término «descubrimiento» en una carta al príncipe portugués Enrique el Navegante fundándose en que los lugares de África donde los portugueses habían recientemente desembarcado habían permanecido desconocidos a los antiguos. Quince años después, y casi tres años antes de que Colón hiciera su famoso hallazgo, Poliziano escribió al rey de Portugal sobre los «descubrimientos de nuevas tierras, nuevos mares, nuevos mundos». El descubrimiento de América fue parte de un amplio movimiento de expansión europea.

Como en el caso de manuscritos de escritores clásicos, los italianos desempeñaron un importante papel en el proceso de descubrimiento y también en la difusión de las noticias. Colón era genovés y mantenía contacto con el geógrafo humanista florentino Paolo Toscanelli. El florentino Amerigo Vespucci, de cuyo nombre proviene «América», visitó Patagonia en 1501-1502. Ludovico de Varthena visitó Egipto, Persia e India entre 1500 y 1508. Antonio Pigadetta de Vicenza fue con Fernando de Magallanes en su viaje alrededor del mundo en 1519 y escribió lo que vio. El humanista Pedro Mártir de Anglería, lombardo, permaneció en Europa, pero escribió un importante libro sobre el Nuevo Mundo, analizando a sus

habitantes a través de categorías clásicas y describiéndolos como si vivieran en una edad de oro en que no existía la propiedad, como la descrita en los poemas de Ovidio. Giambattista Ramusio, un funcionario que pertenecía al círculo de Bembo y Navagero, coleccionó antiguos relatos de viajes y los publicó en tres grandes volúmenes de *Navigazioni et viaggi* en 1550-1559<sup>312</sup>.

Una conciencia del mundo más allá de Europa puede también detectarse en las historias escritas por Bembo, Guicciardini y sobre todo Giovio, que escribió la historia de su propia época centrándose en Europa, pero mencionando otras partes del mundo «desde Catay a Tenochtitlán», como dijo una vez. Fue el primer europeo en señalar que la imprenta se originó en China. Giovio era un hombre de curiosidad omnívora. Con todo, su curiosidad y la de sus lectores no era completamente desinteresada. Por ejemplo, escribió un libro sobre el Imperio otomano, para incitar una cruzada contra los turcos. El «descubrimiento del mundo» por los europeos no tuvo lugar en un vacío político<sup>313</sup>.

Una vez realizados, sin embargo, los descubrimientos incidieron en la imaginación de muchos europeos, incluso en la percepción de su posición en el tiempo y el espacio. Como hemos visto, Colón, a veces llamado «el segundo Neptuno», y Magallanes fueron incorporados a las imágenes de una «nueva era». Un senador veneciano le dijo a Ramusio que Colón merecía una estatua de bronce, una idea que retomó el patricio genovés Andrea Spinola, a finales del siglo XVI, recomendando la erección de una estatua de mármol de Colón en la entrada del ayuntamiento. Francis Bacon colocó la imagen de Colón en su instituto de investigación imaginario, la Casa de Salomón, expuesta entre «las estatuas de los principales inventores». Lope de Vega escribió un drama sobre Colón, mientras que Giulio Cesare Strella lo convirtió en el héroe de un poema épico. Los poemas épicos más famosos de Ercilla y Camões (véase *supra*, pp. 126-128) también describían el mundo no europeo.

Los textos impresos obviamente contribuyeron a ensanchar el horizonte de los que permanecieron en casa. Muchos relatos testimoniales de viajes fuera de Europa se publicaron en el siglo XVI, incluidos clásicos como las cartas del diplomático flamenco Ogier Ghiselin de Busbecq donde

describía el Imperio otomano, y los relatos sobre los tupinambas del Brasil del mercenario alemán Hans Staden y del misionero protestante francés Jean de Léry. Siguiendo el ejemplo de Ramusio, el clérigo Hakluyt de Londres y el grabadoreditor Theodor de Bry en Francfort publicaron colecciones de viajes<sup>314</sup>. Ambos se conocían; Hakluyt también conocía a André Thevet, el cosmógrafo real francés, y a los geógrafos humanistas Gerard Mercator y Abraham Ortelius, que lo animaron a publicar.

Hacia la segunda mitad del siglo XVI, las historias del mundo fuera de Europa se multiplicaron. João de Barros relató la historia de las proezas de los portugueses en Asia (véase *supra*, p. 138). Para las secciones sobre la India y Persia consultó a los soldados, mercaderes y funcionarios que habían regresado de allí. Para China utilizó fuentes chinas, incluidos mapas, pues había comprado un esclavo chino «para la interpretación de estas cosas»<sup>315</sup>. González de Mendoza escribió sobre China. López de Gómara, que había sido capellán de Hernán Cortés, y el jesuita José de Acosta describieron América desde la perspectiva del conquistador y el misionero. La historia escrita por Girolamo Benzoni, un milanés que había pasado catorce años en el Nuevo Mundo, condenaba las crueldades de los españoles, mientras el Inca Garcilaso (véase *supra*, pp. 97-98) celebraba los logros de sus antepasados, los incas<sup>316</sup>. Algunas de estas historias fueron éxitos editoriales internacionales. López de Gómara, por ejemplo, apareció en italiano, francés e inglés. El libro de Benzoni fue publicado en francés y latín en Ginebra y también traducido al alemán y al holandés a causa de su postura antihispánica que atraía al mundo protestante. González de Mendoza tuvo una recepción internacional incluso mejor, pues fue traducido a seis lenguas (italiano, francés, inglés, alemán, latín y holandés) en el primer decenio de la publicación original<sup>317</sup>.

Uno de los más notables relatos del mundo extraeuropeo fue *La descrizione dell'Africa* publicada en italiano en 1550 por «Leo Africanus», que fue pronto saludado como un segundo Colón<sup>318</sup>. Se trataba de la obra de un hombre que conocía Europa desde dentro y desde fuera. Hasan al-Wazzàn, para llamarlo con su nombre islámico, había nacido en Granada. Después de la expulsión de los musulmanes, su familia se trasladó a Fez, donde tuvo una carrera notable como emisario al servicio del soberano

no. Capturado por corsarios sicilianos en 1518, Hasan fue llevado a Roma y presentado al papa León X. Convertido al cristianismo y bautizado por el Papa en persona, Hasan se convirtió en Giovanni Leo. Probablemente escrito en árabe y después traducido al italiano por el autor, su geografía histórica de África fue publicada primero en la colección de viajes de Ramusio. También fue traducida al latín, francés, castellano e inglés (por un amigo de Hakluyt). Jean Bodin alababa al autor como «el único que después de mil años ha descubierto el África ... y la ha mostrado a todos». Lo que mostraba, debe aclararse, era esencialmente el norte de África. Sólo el libro séptimo de la descripción, un texto bastante breve, trata la región de África subsahariana.

Hacia finales del siglo XVI, las imágenes visuales estaban familiarizando a muchos europeos con los países exóticos y sus habitantes. El historiador español Fernández de Oviedo dijo una vez que sentía que Leonardo da Vinci y Mantegna no hubieran pintado América. Sin embargo, muchos elementos de América, naturales o artificiales, como armadillos, caimanes, cuero repujado o máscaras de mosaico, podían encontrarse en los gabinetes europeos de curiosidades<sup>319</sup>. Los grabados, tales como los que ilustran la colección de varios volúmenes *America*, de Theodor de Bry, difundieron ampliamente algunas imágenes del Nuevo Mundo. Mapas impresos y pintados auxiliaron a los lectores a ubicar sus conocimientos de las diferentes regiones. Los mapas pintados en la Galleria delle Carte del Vaticano son un ejemplo espectacular de información combinada con decoración. Los inventarios revelan la creciente importancia de los globos como parte del mobiliario de los estudios, y presumiblemente en los esquemas mentales de sus propietarios. Los libros de viajes, como el informe sobre Moscovia de Sigismund von Herberstein, cada vez más aparecían ilustrados con mapas. El mapamundi y los atlas generales, como el *Theatrum orbi terrarum* del neerlandés Abraham Ortelius, daba al lector una idea de la totalidad<sup>320</sup>. Este volumen, primero publicado en latín en 1570, había sido traducido en seis idiomas hacia 1608, un indicio de su atractivo fuera de la comunidad humanista en que se había originado. Las *Relationi Universali*, compiladas en la década de 1590 por el escritor piomontés Giovanni Botero, ofrecía información detallada sobre los sistemas

políticos y las religiones. El interés suscitado por esta obra, que imitaba los informes que los embajadores y misioneros enviaban a sus sedes aunque extendido al mundo, lo atestiguan las numerosas ediciones subsiguientes, así como las traducciones al alemán, latín, inglés, castellano y polaco<sup>321</sup>.

Las imágenes del mundo extraeuropeo eran con frecuencia estereotipadas. Estos estereotipos eran muchas veces clásicos. Por ejemplo, la idea de las llamadas «razas monstruosas», fuera con un solo pie (los esciópodos), con un solo pecho (las amazonas), con cabeza de perro (los cinocéfalos) o carentes de cabeza por completo (los *blemmiae*), que habitaban lugares remotos como la India o Etiopía, era de origen griego, transmitida a la posteridad por la Historia natural de Plinio. A partir de 1492, estos pueblos fueron reubicados en el Nuevo Mundo imaginario. La impresión hizo más vívidas estas imágenes así como más conocidas, como en el caso de los caníbales, a quienes se asociaba especialmente con Brasil, aunque no de modo exclusivo. Las imágenes del Nuevo Mundo como resto de la edad de oro (como en Pedro Mártir o poblada por nobles salvajes como en Jean de Léry) no estaban menos estereotipadas que las desfavorables. La originalidad de Montaigne no fue tanto ofrecer un retrato favorable de los habitantes del Nuevo Mundo como invertir un argumento convencional al sostener que eran los europeos los verdaderos bárbaros<sup>322</sup>.

Asia también era vista en forma estereotipada. El Imperio otomano y el mogol eran muchas veces definidos como despotismos orientales (tal como los antiguos griegos habían hecho con el estado persa). En su *République* (1576), Jean Bodin consideraba al Imperio otomano como una *monarchie seigneuriale* en donde el príncipe era el dueño de toda la propiedad. Los diplomáticos venecianos en Estambul hicieron observaciones parecidas en sus informes. La tragedia *Tamburlaine* (c. 1587) de Christopher Marlowe, ofrecía a las audiencias una imagen inolvidable de lo que más tarde se llamaría en Occidente «despotismo oriental», presentando al sultán otomano Bayaceto, primero en triunfo, rodeado por sus jenizaros y pachás, y después derrotado, llevado al escenario en una jaula y utilizado por Tamerlán como banqueta para los pies. De la misma manera un embajador inglés en la India, decía que la forma de gobierno mogol era «incier-

ta, sin ley escrita, sin política» (entendiendo «política» en el sentido de una constitución que limitara el poder del soberano).

Los encuentros con el mundo exterior parecen haber tenido una influencia significativa en las percepciones europeas de la humanidad y de la misma Europa. El encuentro con los habitantes de América suscitó un debate sobre la naturaleza humana en donde algunos aplicaron a los indios el concepto aristotélico de «esclavos por naturaleza», mientras que otros lo rechazaron<sup>323</sup>. La reflexión sobre lo que significaba ser europeo también tenía lugar en las fronteras. La amenaza de invasión de los turcos, especialmente en las décadas de 1450 y de 1520 alentó la solidaridad europea. Cuando supo de la caída de Constantinopla, Pío II comentó: «Ahora hemos sido realmente golpeados en Europa, en nuestra casa». Tiene cierta ironía que un papa fuera el pionero del reemplazo del término Cristiandad por el de Europa, pero Pío (antes Enea Silvio Piccolomini) era un humanista con un fuerte interés en la geografía. La primera historia de Europa en llevar ese título, la *Storia dell'Europa*, fue escrita por otro humanista, el florentino Pierfrancesco Giambullari, y publicada en 1566, en una época de intenso interés occidental por el Imperio otomano. La invasión del Nuevo Mundo por los europeos también fue tan importante como la invasión de Europa por los turcos al estimular una conciencia de la identidad europea. El cosmógrafo André Thevet, por ejemplo, comparaba el modo de vida de los indios de Brasil con el de «muestra Europa»<sup>324</sup>.

Estuviera o no su interés estimulado por la conciencia de las diferencias con otras partes del mundo, una serie de humanistas escribieron «corografías» o topografías históricas de diversas regiones del mundo, de acuerdo con un modelo clásico, el del geógrafo griego Estrabón, y un modelo italiano, el de *L'Italia illustrata* de Flavio Biondo (véase *supra*, pp. 42 y 74). Cuando las escribían extranjeros, estas corografías incluían con frecuencia la descripción de las maneras y las costumbres de pueblos diferentes en el estilo de Herodoto sobre los persas o Tácito sobre los germanos. Famosas contribuciones a este género fueron *Las dos Sarmatias* (1517) de Matthias de Michow, rector de la Universidad de Cracovia; el *Comentario sobre los asuntos moscovitas* (1549) del embajador imperial ante el

zar, Sigismund von Herberstein; la *Descrizione di tutti i Paesi Bassi* (1567) de Ludovico Guicciardini, sobrino del historiador; la *Description of Britain* (1572) del erudito galés Humphry Lluyd; y la *Britannia* (1586) del historiador inglés William Camden<sup>325</sup>. Hay que agregar que tanto la publicación de los libros de Lluyd y Camden, como la colección editada por Hakluyt, debieron algo al empuje del neerlandés Ortelius. En una escala local el modelo corográfico fue imitado en la serie de historias de los condados de Inglaterra que se iniciaron con la *Perambulation of Kent* (1576) de William Lambarde, que ha llevado a un estudioso a hablar del «descubrimiento isabelino de Inglaterra»<sup>326</sup>. Las imágenes pintadas de Europa y el mundo extraeuropeo estaban también cambiando en esta época. La obra de pintores venecianos como Vittore Carpaccio y Gentile Bellini era notable por su estilo «fáctico» o documental y su relativa libertad de los estereotipos, sobre todo los que concernían al islam<sup>327</sup>.

Algunos artistas y eruditos del siglo XVI también se preocuparon como nunca antes con los detalles externos de los animales y plantas, estimulados quizá por el flujo de información sobre la flora y fauna exóticas, incluida la jirafa que el sultán dio a Lorenzo de Médicis y el elefante y el rinoceronte que el rey Manuel I de Portugal adquirió en la India y envió al Papa en 1514 y 1515. Rafael pintó al elefante, mientras que Durero hizo un grabado en madera del rinoceronte a partir de un esbozo realizado cuando éste fue desembarcado en Lisboa<sup>328</sup>. Algunos estudiosos, en particular el francés Pierre Bellon y el alemán Leonard Rauwolf, visitaron Oriente Medio con el fin específico de estudiar sus plantas y animales. Un físico portugués, García d'Orta, escribió una obra sobre las plantas y las drogas de la India (1563), mientras que su colega español Nicolás Monardés publicó un texto similar en varias partes titulado: *Historia Medicinal de las Cosas que se traen de nuestras Indias Occidentales*, a partir de 1565. La enciclopedia de los animales publicada por el humanista suizo Konrad Gessner desde 1551 en adelante contenía 1.200 grabados. Las ilustraciones también eran esenciales en otros clásicos de la historia natural del siglo XVI, como el libro sobre los peces del médico francés Guillaume Rondelet (amigo de Rabelais), y los estudios de peces y pájaros de Pierre Belon. Los dibujos de animales y plantas del naturalista Ulisse Al-



drovandi de Bolonia son otro ejemplo de los vínculos entre lo que ahora distinguimos como observación «artística» y «científica»<sup>329</sup>.

En un pasaje famoso de su libro sobre la incredulidad en la época de Rabelais, Lucien Febvre observa la falta de interés en lo visual: «No había un Hotel Bellavista en el siglo XVI, ni tampoco un Hotel Perspectiva. No aparecieron sino hasta la época del romanticismo»<sup>330</sup>. Olvidaba la Villa Belriguardo cerca de Ferrara, por no mencionar el Belvedere en el Vaticano y la fortaleza del mismo nombre en Florencia. Petrarca, que subió al Monte Ventoso en 1336, y admiró «la altura de los montes y la amplitud de los mares», era sensible a las cualidades estéticas del paisaje como Burckhardt sabía muy bien<sup>331</sup>.

La historia de la literatura abunda en casos semejantes. Las descripciones del «lugar ameno» (*locus amoenus*) que se encuentran en Homero, Virgilio y otros clásicos fueron con frecuencia imitadas por los poetas renacentistas e influyeron en las percepciones de los montes, bosquesillos y otros



Figura 25. Fachada de la Huntley Gallery, Strathbogie, Gordon (fotografía, Historic Scotland; Crown copyright reservado). Un ejemplo de autopromoción en estilo renacentista.

rasgos del paisaje. La *Arcadia* de Sannazzaro revela un agudo sentido de la belleza de un lugar agreste. En suma, la evidencia literaria apoya la existencia de pintura paisajística, y los lugares elegidos para las villas sugieren que una apreciación del panorama no era infrecuente entre los italianos del siglo XV y XVI<sup>332</sup>.

Hacia el siglo XVI, si no antes, esta forma de sensibilidad puede encontrarse en otros lugares de Europa. La pintura paisajística se convertiría en un género independiente en esta época en la Alemania de Albrecht Altdorfer y la «escuela del Danubio», así como en los Países Bajos de Joachim Patinir. Fue alrededor de 1520 cuando la palabra alemana *Landschaft*, como la italiana *paese*, fue utilizada por primera vez para referirse a pinturas de naturaleza en lugar del país en sí mismo. El humanista suizo Joachim Vadianus subió a Gnepfstein cerca de Lucerna con sus amigos en 1518 para ver el lago, como había sido descrito por el antiguo geógrafo Pomponius Mela, sobre el cual dio clases.

El nuevo interés en la naturaleza es más fácil de documentar en el caso de Italia, los Países Bajos y Europa central, aunque se pueden encontrar ejemplos en otros lugares, sobre todo la famosa vista de Toledo de El Greco. El interés era con frecuencia estético. El vocabulario poético para describir las bellezas de la naturaleza era cada vez más abundante, y los poetas individuales, como Ronsard, describían ríos y bosques, primavera y otoño, amanecer y atardecer con mayor precisión e interés<sup>333</sup>. Los escritores sobre el arte de viajar tales como el alemán Hilarius Pyrckmair, decían a sus lectores que miraran «montañas, bosques, valles, ríos» (*montes, sylvae, valles, flumina*). Para otros, no obstante, el interés en la naturaleza era ante todo científico. Roetland Savery fue enviado al Tirolo por el emperador Rodolfo II, con el fin de retratar las maravillas de la naturaleza para las colecciones imperiales. Los poemas que describen el viaje (una recuperación del género de los *hodoeporicon*), fueron el equivalente literario de la pintura paisajística y se diversificaron en ecotipos locales. Dos ejemplos polacos revelan un interés etnográfico así como estético en la región. Sebastian Klonovic, por ejemplo, describió los campos y las costumbres de los habitantes de Rutenia en su poema latino *Roxolania* (1584), mientras que el poema polaco *El remero* (1595) describía el río

Vístula. Su contemporáneo Szymon Szymonowić retrató los paisajes y las costumbres locales de Polonia en sus *Idilios*.

## El descubrimiento del yo

El cuerpo humano, como el de los animales, fue «descubierto» a finales del Renacimiento en el sentido de que fue diseccionado, estudiado y dibujado con más precisión, sobre todo en el estudio de la anatomía hecho por Vesalius (véase *supra*, p. 118). Sin embargo, esta sección se concentrará en la personalidad humana. En el caso del descubrimiento del yo como en el del mundo, las representaciones del descubrimiento alentaron investigaciones más profundas. Tal como observó Burckhardt, los retratos y autorretratos, las biografías y autobiografías se hicieron más frecuentes en Italia en los siglos XV y XVI, y a menudo seguían paradigmas clásicos, desde los *Comentarios* de César hasta las *Confesiones* de san Agustín. En este campo, como en muchos otros, el ejemplo italiano fue imitado un poco después en el resto de Europa. Por ejemplo, la «hora del autorretrato» en Alemania llegó en la época de Durero<sup>334</sup>. Un poco más tarde, a partir de 1550, llegó el momento de la autobiografía. En el caso de Italia, uno piensa en Benvenuto Cellini y en el médico milanés Girolamo Cardano. En el caso de Francia, hay que referirse a Montaigne o al soldado Blaise de Monluc. En el mundo germanoparlante, tenemos a Bartholomaeus Sastrow y Thomas Platter; en los Países Bajos, a Justus Lipsius; en Inglaterra, al músico Thomas Whythorne. En España, santa Teresa, san Ignacio, el capitán Alonso de Contreras y otros más que escribieron sus autobiografías. No es casual que estos textos españoles coincidieran con el surgimiento del relato picaresco en primera persona (véase *supra*, p. 130), fuera que el «hecho» influyera en la «ficción» o lo contrario<sup>335</sup>.

No puede asegurarse que esta tendencia sea únicamente occidental o moderna. Los retratos y biografías, incluidas las autobiografías o «documentos del ego» (un término deliberadamente vago que suscita algunas dudas), pueden encontrarse en otras culturas como en China, Japón y el mundo islámico. En efecto, los inicios de la «edad de oro» de la autobiografía china se han situado alrededor de 1566, virtualmente en el mismo

momento que en Europa, una coincidencia que-como el surgimiento de una estética del jardín señalada antes- debería dar que pensar<sup>336</sup>. Se pueden encontrar biografías unos cuantos «documentos del ego» en la Europa del siglo XII, y los retratos (en el sentido de una similitud apreciable con el retratado) ya en el siglo XIV. Por otra parte, pese a Burckhardt, no faltan indicios en la Italia renacentista de una continua identificación de los individuos con sus familias, gremios facciones o ciudades. Las *ricordanze* o «memoranda» tan comunes en Florencia no son autobiografías personales, pese a los detalles individuales sino una mezcla de libros de contabilidad, diarios de la familia y crónicas locales<sup>337</sup>.

Es quizá más esclarecedor considerar las concepciones renacentistas del individuo antes que hablar, como ha hecho Burckhardt, del «desarrollo del individuo» en este momento. Aun estaría mejor pensaren términos de cambios en la categoría de la persona o de las concepciones del yo, o en los estilos y métodos para la presentación del yo o para construir la identidad personal<sup>338</sup>. *Il cortegiano* de Castiglione puede tomarse como una guía para estas operaciones y también muchos manuales para la escritura de cartas de este período. La conciencia de la importancia de la autopresentación epistolar se muestra en la preocupación de Petrarca, Erasmo y Lipsius, entre otros, por recoger y revisar sus cartas<sup>339</sup>. También muchas formas de la cultura material analizada antes en este capítulo -las casas y su mobiliario, por no hablar de la vestimenta- pueden ser consideradas como medios para la autopresentación. Este punto es particularmente claro en los casos en que los mecenas tenían sus nombres inscritos en los edificios que encargaban. El nombre de Marco Antonio Barbaro aparece en la fachada de la iglesia junto a su villa en Maser, el del cardenal Farnese en la Chiesa de Giesù en Roma, las iniciales de Bess Hardwick en los parapetos de Hardwick Hall. En 1602, la galería del castillo escocés de Strathbogie llevaba inscrito en mayúsculas romanas: GEORGE GORDON FIRST MARQUIS OF HUNTLIE (véase la figura 25).

Otras formas de autopresentación fueron las medallas que normalmente llevaban un retrato en una cara y una divisa personal en la del reverso. La modo de las medallas, principalmente italianas en el siglo XV (véase *supra*, p. 46) se divulgó por toda Europa en el siglo XVI, no sólo entre los

gobernantes que las empleaban con propósitos de propaganda, sino también entre los humanistas. Erasmo, por ejemplo, tenía una medalla que fue diseñada por el artista Quentin Matsys. También poseían las suyas Willibald Pirckheimer, el astrónomo Tycho Brahe y sir John Cheke, cuya medalla fue hecha en Padua.

## Biografías

Como en otros campos, Petrarca es el punto de partida indispensable en este caso con su colección de vidas de romanos famosos. Entre las colecciones del siglo XV, están *Uomini illustri* de Bartolomeo Fazio, las *Vite dei Papi* de Platina, las semblanzas de hombres famosos por Vespasiano da Bisticci, y las vidas de mujeres célebres que había escrito el eremita agustino Jacopo Filippo Foresti, imitando el modelo de Boccaccio (véase *supra*, p. 30), aunque incluía además a las humanistas Isotta Nogarola y Cassandra Fedele. En cuanto a las biografías individuales: Boccaccio escribió sobre Dante y Petrarca; Leonardo Bruni sobre Aristóteles, Cicerón, Dante y Petrarca; Guarino de Verona sobre Platón, y Giannozzo Manetti sobre Sócrates y Séneca. Entre los contemporáneos que merecieron este honor estuvieron Nicolás V, Alfonso de Aragón, Filippo Maria Visconti, Cósimo de Médicis, el arquitecto Brunelleschi, el humanista Pomponio Leto y el condotiero Braccio da Montone<sup>340</sup>.

En la Italia del siglo XVI, la biografía se volvió un ingrediente aún más importante del panorama cultural. Aunque nosotros pensamos primero en las *Vite* de Vasari, en cambio los contemporáneos pensarían más bien en las biografías de soldados y sultanes de Giovio, seguidas por las vidas de damas de Giuseppe Betussi, que actualizaron las de Boccaccio agregando entre otras a Isabella d'Este y Margarita de Navarra. Las biografías individuales incluían la de Ficino por Corsi, la de Maquiavelo por Castruccio Castracani, la de Miguel Ángel por Condivi y la de Ariosto por Pigna.

Antes de 1500 no hay mucho que decir más allá de los Alpes. Rudolf Agricola escribió sobre Petrarca, y Hemando del Pulgar *Los claros varones de España*. La vida de Enrique V no fue escrita por un inglés sino por un expatriado italiano, Tito Livio Frulovisi (discípulo de Guarino de Ve-

rona), así como la vida del obispo polaco Gregorio de Sanok fue escrita por otro humanista italiano, Filippo Buonaccorsi «Callimaco». A partir de 1500, sin embargo, la situación cambió. La vida de san Jerónimo por Erasmo, publicada en 1516, fue a su vez un síntoma de un nuevo interés y un estímulo parir el mismo. La vida de Erasmo fue escrita en 1540 por el humanista Beatus Rhenanus, y éste a su vez se convertiría en el héroe de una biografía once años después.

En Inglaterra, sir Thomas Elyot escribió una biografía del emperador romano Alejandro Severo. William Roper y Nicholas Harpsfield escribieron la vida de Tomás Moro, y George Cavendish la del cardenal Wolsey. La vida de Philip Sidney fue escrita por su amigo Fulke Greville. En el mundo de habla francesa hubo biografías de Guillaume Budé, Jean Calvino, Catalina de Médicis, Petrus Ramus y Pierre Ronsard, así como la colección de vidas de «Grandes Capitanes» de Brantôme. Los poetas Eoban Hessus y Jan Konachowski, los artistas Alberto Durero y Lambert Lombard, el compositor Josquin des Prez, el reformador Philipp Melanchthon y el humanista Justus Lipsius, todos tuvieron sus biógrafos.

En algunos casos el modelo italiano es bastante obvio. El *Schilderboek* («Libro de los pintores») de Karel van Mander era una copia de Vasari, así como Brantôme imitaba a Giovio. Los italianos por su parte también seguían modelos. Petrarca se inspiró probablemente en *De viris illustribus* de san Jerónimo, el cual seguía a su vez la obra sobre los escritores romanos de Suetonio. Giovio admitió que imitaba a Plutarco. Sus vidas de soldados seguían a Cornelio Nepote, mientras que Vasari adaptó a los artistas las vidas de los filósofos de Diógenes Laercio. Incluso Brantôme, un soldado sin erudición, estudió a Plutarco y a Suetonio en traducciones francesas y a veces vio a sus héroes y heroínas a través de esos modelos.

Las biografías se escribieron con diversos propósitos y en diferentes contextos. Las vidas de los santos o hagiografías, que aún se escribían, proponían modelos a imitar para los lectores. Vasari dice que por esa misma razón escribió para los artistas, una aclaración que explica por qué cuenta la misma anécdota de diferentes artistas, igual que ciertos episodios sobre los santos se repiten en una hagiografía y en otra. Otras biografías se originaron en las oraciones fúnebres<sup>341</sup>.

El contexto de la biografía es particularmente revelador de los cambios en la actitud o mentalidad. Desde finales del siglo XVI en adelante, con frecuencia las vidas de los autores se escribían y publicaban como prefacio de sus obras. Por ejemplo, las vidas de los antiguos poetas romanos del humanista Pietro Crinito, originalmente publicada como colección en 1508, fueron más tarde usadas para introducir las ediciones de dichos poetas. La biografía de san Jerónimo por Erasmo fue utilizada como prefacio a la edición de las obras de este santo publicada por el impresor Froben de Basilea en 1516. De forma parecida, la biografía de Erasmo fue encargada por Froben a Beatus Rhenanus como prefacio a una nueva edición de las obras de Erasmo. La biografía de Ariosto por Pigna fue rápidamente añadida a las ediciones de *Orlando furioso*. Las ediciones de Ronsard, Chaucer y Francisco de Sá, publicadas en 1586, 1598 y 1614 respectivamente, fueron también precedidas por biografías. Esta nueva convención ilustra el auge de la idea de la autoría individual, en otras palabras, la idea (o presuposición) de que la información sobre las vidas personales de los escritores ayuda a los lectores a comprender sus obras.

## Retratos

Los retratos y autorretratos ofrecen paralelos obvios con las biografías y autobiografías, y los géneros se desarrollaron en buena medida al mismo tiempo y en los mismos lugares, especialmente Italia, Alemania y los Países Bajos. El autorretrato de Jean Fouquet es uno de los primeros ejemplos (véase la figura 3). Entre los ejemplos italianos más famosos están los autorretratos de Tiziano, Parmigiano y Vasari, mientras que han quedado unos doce de Sofonisba Anguissola. En el caso de Alemania, se destaca la serie de autorretratos de Dürero; en los Países Bajos, los de Maarten van Heemskerck y de Catherine van Hemessen (véase la figura 17).

Las biografías y retratos se combinaban, siguiendo el ejemplo del antiguo erudito romano Varrón, en los libros de Giovio y Vasari (se incluyeron 144 retratos históricos en la segunda edición de las *Vite*, publicada en 1568). Los retratos de hombres ilustres y, más raros, de mujeres estaban convirtiéndose en una parte cada vez más importante de los enseres de las

grandes casas y edificios públicos, especialmente las bibliotecas. Aquellas personas interesadas en estas figuras históricas pero que no podían encargarse de pinturas al óleo podían adquirir un «museo de papel», en otras palabras, libros de estampas con retratos de papas, gobernantes, eruditos, he-rejes, etc., muchísimos de los cuales fueron publicados en cantidad innumerable en el siglo XVI<sup>342</sup>.

Las ediciones de escritores famosos iban acompañadas no sólo de sus biografías, sino de sus retratos, generalmente en la forma de frontispicios, como en los casos de Dante (1521), Ariosto (1532, véase la figura 5), Erasmo (1533), Petrarca (1536), Ronsard (1552), Tasso (1593) y Shakespeare (1623). Los versos explican la razón. Bajo el retrato de Ronsard se escribió: «He aquí el cuerpo, y el espíritu en el verso»; bajo el retrato de Shakespeare figuraban los famosos versos de Ben Johnson sobre el artista:

Contendió con natura el dibujante  
para exceder la vida palpitante.  
¡Oh, si en bronce su ingenio dibujara  
tan bien cual supo diseñar su cara!  
El pintor habría entonces rebasado  
cuanto al bronce fue siempre trasladado.

Pero, pues no ha podido, ved en la prensa  
no su pintura, sino su obra inmensa.\*

Una multitud de juristas de menor categoría, de médicos y otras personas siguieron esta tendencia. Hacia 1600, al menos ochenta italianos (incluidas dos o tres mujeres: Isabella Andreini, Modesta Pozzo y posiblemente Veronica Franco) habían sido retratados en los frontispicios de sus libros<sup>343</sup>. Para el resto de Europa una investigación sistemática no existe, pero he encontrado cincuenta casos, todos excepto ocho posteriores a 1550.

¿Cuál es la explicación del auge del retrato en Europa en esta época? La tentación de enmarcar la respuesta a esta pregunta en términos del «individualismo» (individualismo occidental en general e individualismo rena-

---

\* *Obras completas*, trad, cast. de L. Astrana Marín, Aguilar, Madrid, 1972. 15ª ed. (N. de la T.)

centista en particular) es muy fuerte. No es sorprendente saber que Jacob Burckhardt, que insistió tanto en el «desarrollo del individuo» en el Renacimiento italiano, haya dedicado un ensayo a la historia del retrato también. Sin duda esta tesis tiene algo que decir al respecto. La existencia de «galerías de hombres ilustres», que celebraban las realizaciones de las personas sobresalientes (véase *supra*, pp. 29 y 45-46), sugiere que hubo un nexo entre el auge del retrato y lo que Burckhardt denominó el «sentido moderno de la fama». Así lo demuestran el museo de retratos históricos de Giovo y otras colecciones de este tipo. La idea del individuo único encaja con la creciente exigencia de verosimilitud, de un «parecido». Margarita de Austria envió a Jan Vermeyen a Augsburgo a retratar a Carlos V «tan exactamente en vivo como le fuera posible» (*au plus pres du vif que possible luy seroit*). En las instrucciones para el funeral de Felipe II había una orden de retratarlo «el más al natural que fuere posible»<sup>344</sup>. Por esta época, los hombres y mujeres ingleses que encargaban tumbas para sí o para sus familias comenzaron a pedir retratos exactos de los difuntos<sup>345</sup>. Cuando Montaigne visitó la tumba de Ariosto en Ferrara, observó que en la efigie aparecía «un poco más lleno de cara que en sus libros» (*un peu plus plein de visage qu'il n'est en ses livres*), es decir en el frontispicio de *Orlando furioso*. Es por tanto probable que la efigie de Jan Kochanowski en su tumba (véase la figura 20) sea un retrato.

No obstante, la tesis de que el auge del retrato es una expresión de la consolidación del individualismo suscita problemas complicados. Un examen de los usos del retrato en el Renacimiento muestra que la mayor parte de estos cuadros eran por lo general colocados en grupos, comprendiendo a los miembros de una familia determinada o a los detentadores de un determinado cargo (obispos, dogos, etc.). El retrato usualmente representaba un papel social antes que al individuo por sí mismo. Las personas importantes en particular aparecían dotadas de su bagaje cultural, rodeadas de accesorios como túnicas, coronas, cetros, espadas, columnas, cortinas. Estas prácticas sugieren que las identidades mostradas en la pintura eran colectivas o institucionales antes que individuales, con la excepción de los retratos de los amigos del propietario (un tipo de retrato que sólo representó una pequeña parte del género).

Una dificultad aún más seria surge de la persistencia del que a veces se llama «retrato genérico», que representa a un caballero o a una dama más que a un individuo concreto. A finales del siglo XV, la crónica universal de 1493 del humanista nuremburgués Hartman Schedel retrataba con el mismo grabado a Homero, al profeta Isaías, a Hipócrates, a Terencio, al abogado medieval Accursius y al filósofo renacentista Filefo. En la década de 1550, las ilustraciones anónimas de una colección de biografías del erudito suizo Heinrich Panteleon utilizaban el mismo grabado para retratar al humanista alemán Johan Reuchlin y a Einhard, el biógrafo de Carlomagno del siglo IX. De forma parecida, el humanista neerlandés Gemma Frisius era refundido con Alberto Durero, ¡justamente él entre todos!, un hombre cuyos numerosos autorretratos insinúan una preocupación obsesiva por su identidad.

En suma, hay una contradicción clara entre dos tipos de explicación de la importancia del retrato: dos perspectivas distintas. Una perspectiva amplia, comparativa, muestra una distribución desigual de los retratos a lo largo del tiempo que exige una explicación y que es paralela a la desigual distribución de las biografías. Por otra parte, desde más cerca, el cuadro parece bastante diferente. Los usos del retrato eran más bien institucionales que individualistas. Había una tensión similar entre los estilos y las funciones de la biografía. La biografía más «individualista» coexistía con la biografía ejemplar, genérica o típica, que destacaba el rol antes que al individuo y ofrecía un modelo a imitar por los lectores.

## El Renacimiento y la Edad Media

La coexistencia entre una mentalidad centrada en el individuo y una mentalidad centrada en el tipo que revelan las biografías y retratos es a la vez una muestra y un símbolo de una divergencia más amplia en torno a la cultura del período analizado en este libro. El conflicto entre los historiadores que siguen a Burckhardt y los que lo refutan, debatiendo si hay que definir el Renacimiento en términos de realismo o simbolismo puede ser gratuito, como la elección entre identidad individual e identidad colectiva. Los grupos e incluso los individuos pueden haber alternado entre una y

otra según la oportunidad y el contexto. La coexistencia de actitudes contrastantes y la tensión entre ellas eran rasgos esenciales importantes de la cultura renacentista.

El gusto del emperador Carlos V por la cultura tradicional de la corte de Borgoña, aunado a su preferencia por la novela caballeresca *Le chevalier délibéré*, es muy conocido. Francisco I combinaba sus intereses renacentistas (véase *supra*, pp. 75-76) con el entusiasmo por otras novelas caballerescas como el *Amadís*. En el caso de finales del siglo XVI, los historiadores de la Inglaterra isabelina no hablan de persistencia sino de una «recuperación caballeresca», la cual comprendía justas en que cortesanos renacentistas como Sidney participaron y también un regreso a las formas arquitectónicas góticas, ahora combinadas con elementos de la tradición clásica<sup>346</sup>. Dicho retorno de lo reprimido, ya examinado en el caso de la decoración (véase *supra*, p. 154), puede verse en otras partes de Europa y ha sido vinculado al proceso de «refeudalización» o «aristocratización», analizado antes (véase *supra*, p. 139).

En esta época, sin embargo, la situación era la contraria a la presentada en el capítulo segundo: los elementos medievales estaban incorporados en la cultura renacentista antes que los renacentistas en la cultura medieval. Los objetos y actitudes que una vez habían parecido extraños se habían hecho ahora familiares o domésticos. Las nuevas prácticas que alguna vez expresaron un rechazo a la tradición se habían vuelto tradicionales y rutinarias, y contra ellas, a su vez, se rebelarían las nuevas generaciones, tal como se explicará en el siguiente capítulo.

## EPÍLOGO

### El Renacimiento después del Renacimiento

La CUESTIÓN DE CUÁNDO TERMINÓ el Renacimiento es tan controvertida como la de cuándo se inició. La respuesta dada -con algunas puntualizaciones- en las páginas que siguen es que la desintegración de dicho sistema cultural ocurrió a inicios del siglo XVII, con la revolución científica y el surgimiento del Barroco, aunque en ciertos campos, desde los co-

legios de secundaria hasta las academias de arte, las prácticas renacentistas persistieron mucho más tiempo.

Retrospectivamente se podría sostener que ya a finales del siglo XVI era posible encontrar una vaga conciencia de estos cambios; por ejemplo, en el humanista francés Etienne Pasquier, Louis Le Roy y Montaigne. «Todas las cosas están en continuo movimiento, cambio y variación», escribió Montaigne en sus *Essais* (libro 2, cap. 12). O también «El mundo está en perpetua agitación» (*le monde n'est qu'une branloire perenne*, libro 3, capítulo 2)<sup>347</sup>. Sean llamados «tardorenacentistas», «metafísicos» o «barrocos», los poetas de esta época -D'Aubigné, Quevedo, Donne, Sęp-Szarzyński- transmiten un agudo y a veces angustioso sentido del flujo o inconstancia de los asuntos humanos. En el caso de los dos últimos mencionados, el sentimiento de inestabilidad se ve acentuado por su conversión del protestantismo al catolicismo, en el caso del polaco, y del catolicismo al protestantismo, en el caso del inglés. No es sorprendente que el poeta católico holandés Vondel llamara a Donne «sol oscuro» (*duistre zon*)<sup>348</sup>.

Tal actitud contribuye a explicar la popularidad de las *Metamorfosis* de Ovidio (un libro favorito de Montaigne) como fuente de los poetas, artistas y compositores de la época: Acteón convertido en ciervo, Dafne en laurel, etc. Como hemos visto (*supra*, p. 115), la historia de Dafne inspiró una de las primeras óperas en 1598. El *Apolo y Dafne* de Gianlorenzo Bernini, por lo general considerada una de las primeras grandes obras de la escultura barroca, data de 1622-1624.

El filósofo Tommaso Campanella, al escribir a Galileo en 1632, afirmaba ver una «nueva era» anunciada por «nuevos mundos, nuevas estrellas, nuevos sistemas, nuevas naciones». No mencionaba en absoluto el renacer ni el ejemplo de la Antigüedad. Por el contrario, aseveraba que sus contemporáneos eran los verdaderos antiguos porque el mundo era más viejo en su día que en el tiempo de los antiguos griegos y romanos, argumento que no pocas veces esgrimió un grupo de «modernos» en el siglo XVII que sostenían que sus logros eran mayores que los de sus antiguos predecesores. Galileo y Descartes ofrecieron ejemplos muy nítidos de una ruptura deliberada con la tradición, en especial con la filosofía natural de

Aristóteles. Galileo rechazó la idea de que los cielos eran perfectos, mientras que Descartes trataba de dar un fundamento completamente nuevo a la filosofía. El partido de los «modernos» utilizaba el ejemplo de la «nueva filosofía» de Galileo y Descartes para apoyar su rechazo de la que había sido la premisa central para los humanistas renacentistas, la de la primacía de los antiguos.

La creciente respetabilidad de la innovación se refleja en los títulos de libros tales como *Nueva astronomía* (1609) de Kepler, el *Novum Organum* (1620) de Bacon y los *Discorsi e dimostrazione matematiche intorno a due nuove scienze* (1638) de Galileo<sup>349</sup>. La imagen del mundo de las elites europeas había sido relativamente estable desde la recepción de Aristóteles en el siglo XIII. Las ideas aristotélicas eran con frecuencia criticadas y a veces modificadas, pero el sistema intelectual asociado a Aristóteles no fue reemplazado. Las actitudes humanistas frente a la dignidad del hombre, por ejemplo, podían ser nuevas en su énfasis, pero no alteraron la imagen tradicional del cosmos<sup>350</sup>.

Sin embargo, esta imagen fue modificada en muchos aspectos fundamentales entre 1600 y 1700, cuando la hipótesis copernicana de que la tierra no era el centro del universo fue más ampliamente conocida y, en consecuencia, hubo una mayor propensión a concebir el cosmos como mecánico, regido por las leyes de la física, antes que como un universo animado. Kepler, que alguna vez había pensado que los planetas eran empujados por almas o «inteligencias», asumió la idea de que el movimiento planetario podía explicarse en términos mecánicos. Descartes comparaba el funcionamiento del cuerpo de los hombres y los animales al de las máquinas<sup>351</sup>. Otro cambio importante fue la llamada «ruptura del círculo», en otras palabras, la decadencia de la idea de correspondencias «objetivas», entre microcosmos y macrocosmos, por ejemplo, o entre el cuerpo humano y el «cuerpo político», donde los diferentes grupos sociales desempeñaban el papel de la cabeza, las manos, el estómago, etc. Los poetas y los filósofos continuaron utilizando «analogías» de este tipo, pero eran consideradas cada vez más como metáforas<sup>352</sup>. La razón, encarnada en las matemáticas, sobre todo en la geometría, ganó el prestigio intelectual que la autoridad de la Antigüedad iba perdiendo. En su *Leviathan* (1651), Tho-

mas Hobbes analizaba la teoría política con el lenguaje de la filosofía mecanicista y trataba de deducir sus conclusiones a partir de axiomas generales. Spinoza afirmaba que las proposiciones de su *Ethica* estaban «geométricamente demostradas». Se hicieron intentos incluso de aplicar el método geométrico a la escritura de la historia.

Por estas razones se acuñó y utilizó la frase «revolución científica» para definir el período entre el Renacimiento y la Ilustración. En la década de 1940, un historiador británico aseveraba que esta revolución fue tan importante en la historia universal que redujo al Renacimiento y a la Reforma «al rango de meros episodios». Estudios más recientes han subrayado que se trató de un cambio gradual más que una súbita «revolución», señalando que aunque el método geométrico fue criticado, también fue aceptado, y advirtiendo que la homogeneidad del movimiento (como en el caso del Renacimiento) había sido exagerada. Con todo, pocos historiadores niegan la importancia histórica de la reforma de las ciencias naturales en el siglo XVII<sup>353</sup>.

El que los estilos artísticos denominados hoy clasicismo y barroco marcaran una ruptura importante con los del Renacimiento es una cuestión debatida. A Monteverdi, por ejemplo, se le ha considerado tanto un renacentista tardío (véase *supra*, p. 115) como un barroco<sup>354</sup>. Un argumento similar podría aplicarse a Rubens, dada su pertenencia al círculo humanista de Lipsius, su interés en la Antigüedad, su visita a Italia en 1600 y su admiración por la época de la emulación perceptible en sus copias de las pinturas de Tiziano<sup>355</sup>. La cuestión, una vez más, no es incluir a Rubens en el Renacimiento, sino difuminar las líneas entre los períodos trazados por los historiadores al examinarlos desde diversos ángulos. Así como Petrarca y Giotto pueden ser considerados como medievales y a la vez señalar que tuvieron un papel fundamental en el Renacimiento, de la misma forma Rubens puede ser situado en más de una categoría.

Un cambio más evidente es la decadencia gradual de la hegemonía cultural italiana. En el siglo XVII, la época de Descartes y Corneille, de Racine y Molière, de Boileau y Bossuet, hubo una nueva *preponderance française*, como la hubo en la Alta Edad Media (véase *supra*, pp. 25-26). La hegemonía de la tradición clásica también fue desafiada. El auge de géneros

como la novela y el paisaje, que tenían pocos precedentes clásicos, aumentó la distancia entre los escritores y pintores del siglo XVII y los modelos de la Antigüedad. La «batalla de los libros» entre los partidarios de los antiguos y los de los «modernos» en Francia y en Inglaterra, a finales del siglo XVII, era una puesta en escena del conflicto entre ambos mundos. Estos cambios en las ideas y las prácticas implicaron el fin del Renacimiento como movimiento coherente alrededor de 1630, siendo esto más claro en Italia<sup>356</sup>. Sin embargo esta generalización requiere que se hagan tres precisiones.

En primer lugar, la decadencia del movimiento fue por lo general lenta antes que súbita, un marchitarse o desintegrarse antes que un fin abrupto. En contraste con la época de Petrarca, las fuerzas de resistencia y reproducción cultural actuaban en favor del Renacimiento. Como en el caso del gótico, no es fácil distinguir persistencia de recuperación. Después de todo, el proceso de apropiación y adaptación, fuera consciente o inconsciente, era activo en ambas situaciones. En segundo lugar, no puede presumirse que todos los ámbitos culturales compartieran una misma cronología. Tenían sus propias continuidades y discontinuidades. En tercer lugar, el destino del movimiento tuvo variaciones regionales. Ciertas tendencias fueron descubiertas en la periferia de Europa en el mismo momento en que estaban desapareciendo en el centro. Los ayuntamientos provinciales ingleses no comenzaron a construir en el estilo clásico hasta finales del siglo XVII, como por ejemplo en Abingdon en 1678<sup>357</sup>. Rusia, que había participado sólo marginalmente en el Renacimiento en los siglos XV y XVI (véase *supra*, pp. 61-63) lo descubrió a finales del siglo XVII. El zar Pedro el Grande, por ejemplo, celebró su victoria sobre los tártaros en 1696 con una entrada triunfal de estilo renacentista. Su famoso entusiasmo por la tecnología parece haber coexistido con un interés en la cultura humanista, incluidos los emblemas (véase *supra*, p. 95). En todo caso un libro de emblemas fue publicado para él en Amsterdam en 1705, y reimpresso en Rusia en 1719<sup>358</sup>.

De ahí que en el resto de este capítulo nos ocupemos de un conjunto de pervivencias y recuperaciones tanto en el humanismo como en las artes.

## La pervivencia del humanismo

El humanismo sobrevivió a la revolución científica, aunque su lugar en la cultura europea fue cada vez más limitado. El currículum de las escuelas latinas siguió siendo el mismo más o menos hasta los inicios del siglo XIX. En las universidades, el reemplazo del aristotelismo por la filosofía mecanicista se inició alrededor de 1650 pero el proceso sólo se completó al cabo de un siglo. No es sorprendente que el pensamiento de Galileo, Hobbes y Descartes estuviera en parte formado por los conceptos, métodos y valores del humanismo. En efecto, Galileo ha sido definido como «un fiel heredero de la tradición humanista»<sup>359</sup>.

En literatura, la Roma de Urbano VIII fue el escenario de un «segundo Renacimiento romano» que imitaba el modelo de la época de León X<sup>360</sup>. De forma más general, las continuidades entre el clasicismo del siglo XVII y el Renacimiento en su apogeo no son difíciles de percibir. En los Países Bajos, el Renacimiento literario abarca la época del dramaturgo y poeta Joost van den Vondel, es decir, hasta la década de 1660. Boileau y Racine pueden ser considerados humanistas dado que el elevado estilo con que escribieron, como su imitación de los antiguos, es difícil de distinguir de la teoría y la práctica de Pietro Bembo. La era clásica de la literatura francesa fue un retorno a las normas del apogeo del Renacimiento en reacción contra la ruptura de normas de finales del siglo XVI.

En Inglaterra asimismo el final del Renacimiento fue casi imperceptible. Robert Burton inició la *Anatomy of Melancholy* (1621) en un estilo auténticamente humanista con la frase «El hombre, la criatura más excelente y noble del mundo». En su *Religio Medici* (1642), el médico Thomas Browne escribía sobre «la dignidad de la humanidad». Si incluimos a Browne en el movimiento humanista, entonces será difícil excluir al político Edward Hyde, cuya reflexión sobre los méritos respectivos de la vida activa y la contemplativa seguía la tradición de Leonardo Bruni. Si incluimos a Hyde, es difícil entonces justificar la exclusión de los llamados «platonistas de Cambridge», que continuaron en la tradición de Ficino hasta finales del siglo XVII. En otros lugares de Europa, el interés enciclopédico de eruditos como el jesuita alemán Athanasius Kircher o el sueco Olaus Rud-



beck, trae a la memoria una serie de antiguos humanistas. Cuando las obras completas de Erasmo fueron reeditadas en Leiden entre 1703 y 1706, en diez volúmenes de folio, por Jean Leclerc, es difícil saber si debemos hablar de una pervivencia o de una recuperación. Para Leclerc, un pastor calvinista de la tendencia más voluntarista o «arminiana», la defensa de Erasmo del libre albedrío era una legitimación de su propia posición. Leclerc sugirió que había necesidad de «un nuevo Erasmo» en su propia época para combatir las nuevas supersticiones. Para su coetáneo y adversario Pierre Bayle, otro pastor calvinista de la república holandesa, Erasmo era sobre todo una gigantesca figura de la República de las Letras, una causa a la que también Bayle dedicó gran esfuerzo. Para Voltaire, por otra parte, Erasmo era más memorable como crítico de los frailes<sup>361</sup>.

Incluso en el siglo XVIII, las actitudes y valores de algunos de los principales intelectuales europeos todavía tenían mucho en común con las de Bruna, por poner un caso, o con las de Pico o Bembo. El filósofo Ernst Cassirer definió el Renacimiento como «la primera Ilustración»; parece igualmente adecuado denominar a ésta un «segundo renacimiento» por lo menos. En Alemania, Gotthold Ephraim Lessing y Johan Gofried Herder se preocupaban por lo que éste llamaba la *Humanität*, una adaptación del ideal de *humanitas*. En cierto sentido puede ser útil definirlos a ambos como humanistas, aunque el interés de Herder por la cultura popular habría asombrado. Por decirlo así, a Bembo, mientras que el *Laokoon* (1766) de Lessing minaba las analogías entre poesía y pintura tan amadas por los críticos renacentistas. El propósito de estas comparaciones, como en el caso de Rubens, no es negar el cambio o intentar incluir el siglo XVIII en el territorio del Renacimiento, sino simplemente resaltar el poder de la tradición. De Lessing y Herder se puede decir que reconstruyeron el humanismo para adaptarlo a las necesidades de su época. Sin embargo, la tradición humanista siempre ha estado en construcción. Bruna se diferenciaba en diversos aspectos de Petrarca, Ficino de Bruni, Erasmo de Ficino y Lipsius de Erasmo.

En Inglaterra, el círculo de Samuel Johnson ha sido categorizado como «humanismo augustiano», debido a su intento de emular las realizaciones

culturales de la Roma de Bembo y León X, así como de la Roma de Virgilio y Augusto<sup>362</sup>. Se puede discernir un movimiento de humanismo civil en la Inglaterra dieciochesca (sobre todo en Escocia), y también en América del Norte en la época de la revolución: una preocupación con la virtud cívica, la libertad y la vida activa, siguiendo el ejemplo de Florencia y Venecia renacentistas así como de la antigua Roma<sup>363</sup>. El humanismo civil del siglo XVIII no se limitó al mundo angloparlante. Herder combinaba su devoción por la Antigüedad con la crítica de las cortes y un sentido de responsabilidad del ciudadano en Francia en el momento de la revolución, y también lo hizo el joven Wilhelm von Humboldt<sup>364</sup>. De este modo el culto de la Antigüedad pervivió hasta las revoluciones americana y francesa, en donde los romanos de la república fueron vistos como modelos de conducta política. Los integrantes del movimiento romántico, una protesta contra la imitación en las artes en nombre de la espontaneidad y de la «auténtica voz del sentimiento», pueden muy bien haber acertado al notar la continuidad entre el Renacimiento y el siglo XVIII.

Hacia la época de los románticos, alrededor de 1800, habían ocurrido, sin embargo, dos cosas importantes. En primer lugar, Grecia estaba reemplazando a Roma como modelo, tanto en literatura y política como en las artes visuales. Humboldt, que fue ministro de Educación de Prusia y uno de los fundadores de la Universidad de Berlín, consideraba que la antigua Grecia era el ideal de toda la humanidad (*das Ideal alles Menschenseins*). En este aspecto, el «neoclasicismo», como es llamado con frecuencia este período, se diferencia del clasicismo que lo había precedido. En segundo lugar, los devotos de los *studia humanitatis* (a diferencia de sus predecesores humanistas) habían terminado por ver la ciencia como una amenaza. Alrededor de 1800, los alemanes estaban debatiendo si hacer lugar o no en el currículum a las materias prácticas y útiles como las ciencias naturales. Fue en este punto en que se acuñó el término *Humanismus* (contrastado con el *Philanthropismus*) para definir los valores que estaban siendo atacados<sup>365</sup>. Los clásicos dejarían de ser el pan de cada día de los escolares, algunos de los cuales estudiarían ahora materias modernas en los *Realgymnasien*, llamados así porque se suponía que estaban más cercanos a la «realidad». Los partidarios del humanismo eran «reac-

cionarios» conscientes antes que conservadores inconscientes, preocupados por la recuperación antes que por la pervivencia. En este sentido eran «neohumanistas». Tal como un destacado sinólogo manifestó: «Una audiencia capaz de apreciar que Mozart no es Wagner nunca escuchará el *Don Giovanni* dieciochesco»<sup>366</sup>.

El caso de la pervivencia del humanismo en el siglo XIX es débil, pero puede aún ser útil plantearlo con la ayuda de unos cuantos ejemplos ingleses. John Stuart Mill ha sido definido como humanista en razón de su educación clásica y de su duradero interés por la ética. Walter Pater también ha sido definido como humanista, pues se identificaba con lo que entendía como la reconciliación humanista del paganismo con el cristianismo, y de forma más general con el Renacimiento como movimiento en pro de lo que llamaba «el amor de las cosas del intelecto y de imaginación por sí mismas, el deseo de concebir la vida de una manera más liberal y agradable»<sup>367</sup>. A estos dos victorianos podemos agregar un tercero, Matthew Arnold, que combinaba las funciones de poeta, crítico cultural e inspector de escuelas y fue al parecer la primera persona en utilizar el término «humanismo» en inglés. Incluso puede ser que Arnold no haya sido el último de los humanistas. El historiador británico Arnold Toynbee una vez observó: «Mi generación fue la última en Inglaterra que recibió una educación en lengua y literatura griega y latina que era fiel a los más estrictos principios italianos del siglo XV»<sup>368</sup>. Sólo recientemente el mundo del humanismo se ha convertido en un territorio extraño.

## Las artes

En las artes como en el humanismo es difícil identificar el momento preciso en que terminó el Renacimiento. Se señala con frecuencia el surgimiento del estilo que llamamos «barroco» alrededor de 1630, pero este estilo, como el del Renacimiento, utilizaba un vocabulario clásico. La recuperación gótica del siglo XIX fue un corte mucho más profundo con la tradición clásica. Comparada a esta ruptura, el barroco y el neoclasicismo no son más que meras grietas en el edificio clásico.

En la pintura, el «gran estilo» de Nicholas Poussin, que vivió en Roma,

estaba tan cerca de Rafael como el de Boileau lo estaba de Bembo. Las visitas tradicionales a Italia por artistas extranjeros continuaron. Velázquez fue a Roma en 1629, por ejemplo, Mengs en 1740, Reynolds en 1749 y Romney en 1773. Visitaron Italia con el fin de estudiar la Antigüedad, tal como habían hecho los artistas del Renacimiento, y también para aprender de Rafael, Tiziano y Miguel Ángel. Las academias de arte continuaron formando pintores y escultores para imitar lo antiguo. Los monumentos ecuestres a la manera de Donatello y Giambologna siguieron poblando las plazas de Europa y América. Las poses que habían sido inventadas por Rafael o Tiziano se convirtieron en parte de las tradiciones del retrato en los siglos posteriores; la foto familiar moderna aún sigue algunas de estas convenciones. Podría por tanto afirmarse que el Renacimiento subsiste -en forma atenuada- hasta inicios del siglo XX, la época de la rebelión contra la perspectiva, la representación y la tradición del arte «académico». Es bastante irónico que el fin de la influencia del Renacimiento en las artes llegase, en Italia por lo menos, con un movimiento que, como aquél, aspiraba a la *renovatio*: Marinetti esperaba la regeneración del mundo mediante el futurismo.

## Recuperaciones

En el siglo XVIII el palladianismo o neopalladianismo se convirtió en un movimiento internacional de recuperación arquitectónica. Los *Quattro libri di architettura* de Palladio se publicaron en alemán en 1698, en francés en 1726, y en inglés en 1715 y en 1728. Los libros ilustrados con títulos como *Danske Vitruvius* y *Vitruvius Britannicus* difundieron sus ideales. Sus discípulos eran Ottavio Bertotti en Italia, Jacques-Germain Soufflot en Francia y dos famosos arquitectos del medio angloparlante. El tercer conde de Burlington, que coleccionaba dibujos de Palladio, visitó Italia con el fin de estudiar sus edificios e imitar su estilo. La Villa Chiswick de Burlington, por ejemplo, iniciada alrededor de 1725, imita la famosa Villa Rotonda cerca de Vicenza, como el castillo Mereworth en Kent, edificado dos o tres años antes. Thomas Jefferson conoció la obra de Palladio sólo a través de los *Quattro libri*, pero también siguió el modelo de la Vi-

lla Rotonda para su casa en Monticello. Ni en el caso inglés ni en el estadounidense fue la elección de Palladio políticamente neutral. Su asociación con la república de Venecia la hacía un modelo atractivo para los Whigs en Inglaterra y para los republicanos en Estados Unidos<sup>369</sup>.

El neopalladianismo debe ser colocado en un contexto más amplio: el del renacimiento dieciochesco del Renacimiento, especialmente la época de León X, cuando (como escribió Alexander Pope) «un Rafael pintaba y un Vida cantaba». El poema de Pope, *An Essay on Criticism*, sigue el modelo de *Ars poetica* de Vida. Rafael, por otra parte, fue la inspiración del pintor bohemio Anton Raphael Mengs. Los frescos de Giambattista Tiepolo para la Residenz en Würzburg en la década de 1750, en que muchas figuras visten trajes del siglo XVI, evocan los cuadros del Veronese y de esa forma la edad de oro veneciana. En Italia, la recuperación del Renacimiento estuvo marcada por nuevas ediciones de Petrarca, Poggio, Castiglione y otros humanistas, y por la publicación por primera vez de textos del siglo XVI, en especial la autobiografía de Benvenuto Cellini, que apareció en 1728.

El siglo XIX fue también una época de recuperación del Renacimiento con diferentes propósitos. Dos movimientos sorprendentes si bien paradójicos surgieron en la pintura: los nazarenos y los prerrafaelistas. Los nazarenos eran un grupo de jóvenes artistas alemanes que vivieron en Roma desde 1810 en adelante. Eran adversarios del neoclasicismo de Mengs y de su ídolo, Rafael. De forma parecida, Dante Gabriel Rossetti y sus amigos deseaban volver al período anterior a Rafael. De ahí su nombre, la «Hermandad Prerrafaelista». Alexis Rio en Francia, autor de un libro sobre poesía cristiana que examinaba el arte «espiritual» de la Edad Media, tenía objetivos similares.

Con todo, estos artistas y escritores contribuyeron a rehabilitar el arte de lo que ellos llamaban la «Edad Media», aunque nosotros lo consideramos hoy como «inicios del Renacimiento». Los nazarenos, por ejemplo, eran admiradores de Masaccio y Fra Angélico. Río admiraba a Giotto. Fue en esta época y en estos círculos cuando Botticelli (véase la figura I) fue redescubierto. En otras palabras, el canon formulado por Vasari según el cual la tercera fase del Renacimiento, la época de Rafael y de Miguel Án-

gel, había sido la mejor no fue ya aceptado. El canon que había dominado el arte europeo desde 1550 hasta 1850 fue desafiado y reconstruido<sup>370</sup>. El auge del Art Nouveau potenciaría aún más la reputación de Botticelli, mientras que el expresionismo contribuía al redescubrimiento del manierismo. Por ejemplo, en una conferencia dada en 1920, el crítico de arte Max Dvořák señalaba el atractivo de El Greco para «una era nueva, espiritual y antimaterialista» después de la Primera Guerra Mundial<sup>371</sup>. El auge del post-impresionismo y el interés en las formas geométricas coadyuvó a la revaloración de los pintores de inicios del Renacimiento de igual modo. El pintor Giorgio Morandi, por ejemplo, se inspiró no sólo en Cézanne sino también en Giotto, Masaccio y Piero della Francesca.

El entusiasmo por el Renacimiento fue a veces tan lejos como el entusiasmo renacentista por la Antigüedad. Isabella Steward Gardner de Boston, por ejemplo, interpretó la vida de su «santa patrona» Isabella d'Este coleccionando *objets d'art* del Renacimiento, sobre todo si estaban asociados con mujeres, y se hizo pintar también por John Singer Sargent. Su colección estaba guardada en un palacio italianizante, Fenway Court, que fue abierto al público en 1903<sup>372</sup>. El interés en el Renacimiento como modelo para el presente se proyecta a los muebles, la cerámica y la joyería, como en los llamados «broches Médicis» hechos por joyeros de París. Un caso patente de este renacimiento del Renacimiento lo constituye la arquitectura. En la época de la recuperación del gótico, una serie de arquitectos descubrieron los usos del Renacimiento como un estilo alternativo para edificios modernos tales como casas urbanas, villas, bancos, clubes, bibliotecas y ayuntamientos. Los edificios seculares más famosos de Florencia, Roma y Venecia renacentistas fueron traducidos con mayor o menor libertad a un idioma que se consideraba adecuado para Alemania, Francia, Inglaterra, Italia o Estados Unidos en el siglo XIX<sup>373</sup>. En Alemania, por ejemplo, la Residenz principesca de Munich (1826) imitaba el Palazzo Pitti en Florencia. La Villa Rosa de Gonfried Semper en Dresde (1839) imitaba una villa renacentista, y su Palais Oppenheim (1845) un palacio renacentista. En París los ejemplos más impactantes de la recuperación del Renacimiento son la École des Beaux-Arts (1833) y la Bibliothèque Sainte-Geneviève (1842).

En Londres, Charles Barry, que había hecho dibujos calculados de los edificios renacentistas en Roma en la década de 1820, proyectó el Travellers' Club (1832) y el Reform Club (1841) a la manera romana, mientras un banco en Bristol en la década de 1850 imitaba a la Biblioteca Marciana de Sansovino en Venecia. En Italia, el estilo neorrenacentista llegó relativamente tarde, poco después de la unificación del país en 1860; un buen ejemplo del mismo es el banco de Bolonia, el Palazzo della Casa del Risparmio, proyectado por Giuseppe Mengoni (1868). En Nueva York, Boston y Chicago, bibliotecas y apartamentos fueron edificados en la forma de palacios renacentistas, sobre todo el Palazzo della Cancelleria de Roma. El estilo del renacimiento francés fue resucitado y no sólo en Francia. El castillo de Schwerin (1843) fue edificado siguiendo las líneas de un *château* francés después de que el arquitecto fuera enviado a recorrer el valle del Loire. El Holloway College, edificado cerca de Egham en Surrey (1879), es una imitación de Chambord.

Estos ejemplos son muy conocidos por los historiadores de la arquitectura, quienes los han analizado como muestras de una búsqueda de un estilo moderno que no fuera gótico ni exactamente clásico. Debe agregarse que en algunos casos, al menos, el estilo fue escogido por sus asociaciones. La elección del ayuntamiento de Sheffield, por ejemplo, sugiere un paralelo entre las ciudades-estado italianas y las nuevas municipalidades democráticas. Los bancos capitalizaban la asociación entre el Renacimiento y los Médicis, mientras que el estilo italianizante daba prestigio al Museo de Victoria y Alberto en Londres y a la Biblioteca Newberry de Chicago. Charles Barry adoptó el estilo romano renacentista para los clubes de Londres, pero proyectó el castillo Highclere según el modelo isabelino como si fuera más apropiado para una casa de campo.

A medida que se perdía en el pasado, el Renacimiento fue percibido cada vez más como una entidad colectiva. Para Voltaire, en la década de 1750, Italia en la época de los Médicis y del «renacimiento de las letras» (*la renaissance des lettres*) representaba el tercero de los cuatro períodos más gloriosos de la historia humana, siguiendo a la Grecia y Roma clásicas y precediendo a la época de Luis XIV. En 1775, el erudito italiano Saverio Bettinelli publicó una historia del «resurgimiento» de las letras y las artes

en Italia. Bettinelli utilizó el término *risorgimento*, aplicado una generación después al movimiento de recuperación nacional. Las pinturas históricas comenzaron a representar las vidas de los héroes del Renacimiento. Por ejemplo, la muerte de Leonardo en los brazos de Francisco I (un hecho que nunca ocurrió) fue pintada por François-Guillaume Ménageot (1781), por Jean-Auguste-Dominique Ingres (1818) y por Luigi Mussini (1828). La muerte de Rafael fue pintada por Nicolás-André Monsiau (1804), Pierre-Nolasque Bergeret (1806) y Rodolfo Morgari (1880).

En el siglo XIX Jules Michelet, Jacob Burckhardt y otros historiadores comenzaron a escribir sobre el Renacimiento como un gran acontecimiento que había realizado un aporte fundamental a la cultura de Europa, insertándolo en el gran relato de la civilización occidental (véase *supra*, p. 12). Podría hablarse del Renacimiento con mayúscula. Michelet y Burckhardt coincidían en que el descubrimiento del hombre y del mundo habían ocurrido en el Renacimiento. Ernest Renan, en *Averroes el l'averroïsme* (1852), y Burckhardt estaban de acuerdo en que Petrarca había sido el primer hombre moderno. Los historiadores italianos, en especial Francesco de Sanctis en *Storia della letteratura italiana* (1870-1871) y Pasquale Villari en *Machiavelli e il suo tempo* (1877-1882), recontextualizaron el Renacimiento al describirlo como expresión del espíritu italiano y subrayaron su aporte al sentimiento de una identidad nacional. Walter Pater definía la *Renascence* (término que prefería emplear) como «una excitación e iluminación general de la mente humana». Fuera que vieran el Renacimiento como una época en que despertó el espíritu humano o como una época de paganismo, o de corrupción moral, o todo a la vez, los poetas, dramaturgos, compositores y novelistas, familiarizaron a su público con Lucrecia Borgia (Víctor Hugo, 1833), Cola di Rienzo (Richard Wagner, 1842), Savonarola (*Romola* de George Eliot, 1863) y otras figuras importantes de aquella época<sup>374</sup>.

Además del trabajo de historiadores y otros escritores, debemos agregar la contribución de los museos, el turismo y las fotografías a las imágenes de los siglos XIX y XX del Renacimiento. Desde finales del siglo XVIII en adelante ha habido un movimiento europeo generalizado por abrir las bibliotecas y galerías reales, aristocráticas y eclesiásticas, para hacer que

sus tesoros sean más accesibles al «público». Los Uffizi abrieron sus puertas al público en 1769. El Louvre fue abierto como museo en 1793, El Prado en 1818. Para ilustrar el triunfo de las artes y la transmisión de la gran tradición, los museos están decorados con frecuencia con retratos de grandes artistas, muchos de ellos del Renacimiento. Por ejemplo, el ala sur del Museo de Victoria y Alberto en Kensington está adornada con retratos en mosaico de Giotto, Rafael, Miguel Ángel, Holbein y el ceramista Palissy. De ahí el sobrenombre de «Valhalla de Kensington». La idea es análoga a la de las galerías renacentistas de hombres ilustres, con una diferencia significativa. Los artistas son ahora los héroes y no los gobernantes y los filósofos.

De las visitas a los museos se desprendía naturalmente el interés por ver el arte renacentista en su ambiente original, y el auge del turismo organizado y del sistema de ferrocarriles europeo ha hecho tales visitas más fáciles que antes. Thomas Cook en Inglaterra y la familia Baedeker en Alemania organizaban viajes a Italia hacia mediados del siglo XIX. El *Cicerone* de Burckhardt, una guía turística de los tesoros del arte italiano, fue publicada en 1855, cinco años antes que su famoso ensayo sobre el Renacimiento. La guía Baedeker para el norte de Italia, publicada en 1862, también resaltaba el arte y la arquitectura renacentistas, y lo mismo ocurría con el manual para viajeros de Italia de Cook.

El auge de la reproducción fotográfica permitió a los turistas regresar con recuerdos del Renacimiento y a los viajeros de sofá tener una idea de lo que se perdían. La familia Alinari abrió su establecimiento fotográfico en Florencia en 1854 y se especializó en reproducciones del arte florentino. La Sociedad Médicis fue fundada en 1908 para hacer que las obras de los «antiguos maestros» fueran más conocidas a través de la reproducción fotográfica, utilizando la nueva tecnología del calotipo. Hoy la cámara ha hecho que algunas obras maestras del Renacimiento sean conocidas como nunca antes. En 1500 o en 1600 pocas personas sabían de la existencia de la *Primavera*, y Vasari la tuvo que describir de memoria, sin precisión, porque la pintura era de difícil acceso. Hoy millones de personas la han visto directamente, aunque sea por un momento, y muchos trillones más son capaces de reconocer la imagen por las fotografías.

Hoy, las creaciones del Renacimiento ya no son propiedad privada de Europa. Uno de los primeros casos de este proceso de globalización es la monografía sobre Botticelli publicada en 1925 (por la Sociedad Médicis) y escrita por un profesor de historia del arte de la Academia Imperial de Tokio, Yukio Yashiro, quien se sintió atraído por Botticelli al percibir la afinidad entre este artista y las tradiciones japonesas (desde los rollos con pinturas hasta los grabados de Uttamaro), y por lo que llamaba «la espontánea confluencia en su genio de los ideales orientales y occidentales»<sup>375</sup>. La adquisición de pinturas como la *Ginevra de' Benci* de Leonardo por galerías no europeas (en este caso la National Gallery de Washington) ilustra el proceso por el cual el arte del Renacimiento se ha convertido en parte de una «herencia» global. Las exposiciones, como las fotografías, coadyuvan al proceso de descontextualización. Los objetos son sacados de sus ambientes originales y vistos de nuevas formas, por ejemplo, como «obras de arte» antes que como imágenes devotas. La literatura renacentista se lee de nuevas formas. Los dramas de esa época se producen en nuevas formas con el objeto de mostrar que Shakespeare, por ejemplo, es en cierto sentido nuestro contemporáneo. El Renacimiento continúa alejándose de nosotros a un paso acelerado. Sin embargo, como este libro ha tratado de demostrar, el doble proceso de apropiación del Renacimiento y de su penetración en la cotidianidad es tan viejo como el movimiento mismo.

## Bibliografía

AL IGUAL QUE EL PROPIO Renacimiento, su estudio es una empresa internacional; por ello, aunque no pueda evitarse que una bibliografía manejable sea drásticamente selectiva, al menos debe ser a la vez internacional e interdisciplinaria. Una orientación de los estudios recientes sobre temas específicos se puede encontrar en revistas especializadas tales como *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, *Renaissance Quarterly* y *Renaissance Studies*.

La siguiente lista sólo toma en cuenta los textos publicados citados en los

capítulos anteriores. Las referencias de las fuentes primarias se han dado en el mismo texto. Los títulos se citan en la lengua original de publicación.

- Airs, Malcolm, «Architecture», en *16th Century Britain: The Cambridge cultural history*, Boris Ford, ed., 2ª ed., Cambridge, 1988, pp. 46-97.
- Alberici, Clelia, ed., *Leonardo e l'incisione*, Milán, 1984.
- Albertini, Rudolf von, *Das Florentinisch Staatsbewusstsein*, Berna, 1955.
- Antal, Frederick, «The Social Background of Mannerism», 1948, reimpresso en *Classicism and Romanticism*, Londres, 1966, pp. 158-161.
- Archambault, Paul, *Seven French Chroniclers*, Syracuse, N.Y., 1974.
- Aufrère, Sydney H., *La Momie et la tempête: Nicolas-Claude Fabri de Peiresc et la curiosité égyptienne en Provence au debut du 17e siècle*, Aviñón, 1990.
- Avery, Charles, *Giannbologna: The complete sculpture*, Oxford, 1987.
- Babinger, Franz. *Mehmed der Eroberer und seine Zeit*, Munich, 1953; *Mehmed the Conqueror and His Time*, R. Manheim, trad., Princeton, N. J., 1978.
- Backvis, Claude, «Comment les polonais du 16e siècle voyaient l'Italie et les italiens», ALPHOS, 15, 1958-1960, pp. 195-288.
- , «Maniérisme en baroque à la fin du 16e siècle: le cas de Mikolay Sęp-Szarzyński», ALPHOS, 16-17, 1963-1965, pp. 149-220.
- Bajtín, Mijail M., *Rabelais*, 1965, H. Iswolsky, trad., Cambridge, Ma., 1968.
- , 1975, *The Dialogic Imagination*, C. Emerson y M. Holquist, trads., Austin, Tx., 1981.
- Balsamo, Jean, *Les rencontres des muses: italianisme et anti-italianisme dans les lettres françaises de la fin du XVIIe siècle*, Ginebra, 1992.
- Bardon, Françoise, *Diane de Poitiers et le mythe de Diane*, París, 1963.
- Baron, Hans, *The Crisis of the Early Italian Renaissance*, Princeton,

- N. J., 1955.
- Bartlett, Robert, *The Making of Europe: Conquest, colonization and cultural change, 950-1350*, 1993, 2ª ed., Harmondsworth, 1994.
- Barycz, Henryk, «Italoophilia e italofofia nella Polonia del Cinque e Seicento», en *Italia, Venezia e Polonia tra umanesimo e rinascimento*, M. Brahmer, ed. Wroclaw, 1967, pp. 142-158.
- Bataillon, Marcel, *Erasme en Espagne*. París, 1937; ed. rev., 3 vols., Ginebra, 1991; (hay trad. cast.: *Erasmus y España*, 2ª ed., México, 1966).
- , «Plus Oultre: la cour découvre le nouveau monde», en *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, Jean Jacquot, ed., París, 1960, pp. 13-27.
- Batkin, Leonid M., *L'idea di individualità nel Rinascimento italiano*, 1989, trad. italiana, Roma, 1992.
- Battisti, Eugenio, *L'Antirinascimento*, Milán, 1962.
- Bauch, Gustav, *Die Reception des Humanismus in Wien*, Breslau, 1903.
- Baxandall, Michael, *Giotto and the Orators*, Oxford, 1971.
- Beach, Milo, *Mughal and Rajput Painting*, Cambridge, 1992.
- Béhar, Pierre, *Les langues accultées de la Renaissance*, París, 1996.
- Benevolo, Leonardo, *The European City*, Oxford, 1993 (hay trad. cast.: *La ciudad europea*, Barcelona, 1993).
- Benson, Pamela J., *The Invention of the Renaissance Woman*, Filadelfia, 1992.
- Bentley, Jerry H., *Humanists and Holy Writ: New Testament scholarship in the Renaissance*, Princeton, N. J., 1987.
- Beyers, Holm, *Das Rathaus van Antwerpen*, Hildesheim, 1985.
- Białostocki, Jan, «Mannerism and Vernacular in Polish Art», en *Walter Friedlaender zum 90. Geburtstag*, Berlín, 1965, pp. 47-57.
- , *The Art of the Renaissance in Eastern Europe*, Londres, 1976a.
- , «The Baltic Area as an Artistic Region in the Sixteenth Century», *Hafnia*, 1976b, pp. 11-24.
- , «Dürer and the Humanists», *Bulletin of the Society for Renaissance Studies*, 4, 2, 1986-1987, pp. 16-29.

- , «Renaissance Sculpture in Poland in its European Context», en *The Polish Renaissance in its European Context*, Samuel Fiszman, ed., Bloomington, In., 1988, pp. 281-290.
- Bièvre, Elisabeth de, «Violence and Virtue: History and Art in the City of Haarlem», *Art History*, II, 1988, pp. 303-334.
- Birnbaum, Henrik. «Some Aspects of the Slavonic Renaissance», *Slavonic and East European Review*, 47, 1969, pp. 37-56.
- Blumenberg, Hans, *Die kopernikanische Wende*, Frankfurt, 1965.
- , *Die Legitimität der Neuzeit*, 1966, trad. inglesa, *The Legitimacy of the Modern Age*, Cambridge, Ma., 1983.
- , *Der Prozess der theoretische Neugierde*, Frankfurt, 1988.
- Bolgar, Robert R., *The Classical Tradition and its Beneficiaries*, Cambridge, 1954.
- Bonfil, Robert, «The Historian's Perception of the Jews in the Italian Renaissance», *Revue des Études Juives*, 143, 1984, pp. 59-82.
- , *Rabbis and Jewish Communities in Renaissance Italy*, Oxford, 1990.
- Boogert, Bob van den, Jacqueline Kerkhoff et al., eds., *Maria van Hongarije*, Zwolle, 1993.
- Borsay, Peter, *The English Urban Renaissance: Culture and society in the provincial town, 1660-1770*, Oxford, 1989.
- Borsellino, Niccolo, *Gli anticlassicisti del '500*, Roma y Bari, 1973.
- Boucher, Jacqueline, *La cour de Henri III. La Guerche-de-Bretagne*, 1986.
- Boughner, Daniel, *The Braggart in Renaissance Comedy*, Minneapolis, 1954.
- Bouwsma, William, «The Renaissance and the Drama of Western History», 1979, reimpresso en *A Usable Past: Essays in European Cultural History*, Berkeley, Ca., 1990, pp. 348-365.
- Boxer, Charles R., *Three Historians of Portuguese Asia*, Macao, 1948.
- , *Two Pioneers of Tropical Medicine*, Londres, 1963.
- Brading, David, *The First America: The Spanish monarchy, Creole patriots and the liberal state, 1492-1867*, Cambridge, 1991 (hay trad. cast.: *Orbe Indiano. De la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867*, México, 1991).
- Bradshaw, Brendan, «Manus the Magnificent: O'Donnell as a Renaissance Prince», *Studies in Irish History presented to R. Dudley Edwards*, A. Cosgnove y D. McCartney, eds., Dublín, 1979, pp. 15-37.
- Branca, Vittore. *Boccaccio medievale*, Florencia, 1956; trad. inglesa, *Boccaccio*, Nueva York, 1976.
- , «Ermolao Barbaro and Late Quattrocento Venetian Humanism», en *Renaissance Venice*, John R. Hale, ed., Londres, 1973, pp. 218-243.
- Brundt, Kathleen, «Mrs Gardner's Renaissance», *Fenway Court, 1990-91*, 1992, pp. 10-30.
- Brann, Noel L., *The Abbot Trithemius (1462-1516): The Renaissance of monastic humanism*, Leiden, 1981.
- Braudel, Fernand, «L'Italia fuori d'Italia», *Storia d'Italia*, 2, Turín, 1974, pp. 2.092-2.148.
- , *Le Modèle italien*, París, 1989.
- Broc, Numa, *La géographie de la Renaissance*, París, 1980.
- Brown, Clifford M. y Anna Maria Lorenzoni, *Our Accustomed Discourse on the Antique: Cesare Gonzaga and Gerolamo Garimberto*, Nueva York, 1993.
- Brown, Patricia F., *Venetian Narrative Painang in the Age of Carpaccio*, New Haven, 1988.
- Buck, August, ed., *Biographie und Autobiographie in der Renaissance*, Wiesbaden. 1983.
- , *Erasmus und Europa*, Wiesbaden, 1988.
- Bullen, J. B., *The Myth of the Renaissance in Nineteenth-Century Writing*, Oxford, 1994.
- Burckhardt, Jacob, *Kultur der Renaissance in Italien*, 1860 (hay trad. cast.: *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid, 1941).
- Burke, Peter, *The Renaissance Sense of the Past*. Londres, 1969.
- , *Popular Culture in Early Modern Europe*, Londres, 1978 (hay trad. cast.: *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, 1991).
- , «European Views of World History from Giovio to Voltaire», *History of European Ideas*, 6, 1985, pp. 237-251.
- , «The Renaissance Dialogue», *Renaissance Studies*. 3, 1989, pp. 1-12.

- , « Anthropology of the Renaissance », *Journal of the Institute for Romance Studies*, I, 1992, pp. 207-215.
- , *The Fortunes of the Courtier: The European reception of Castiglione's Cortegiano*, Cambridge, 1995a.
- , «The Renaissance, Individualism and the Portrait», *History of European Ideas*, 21, 1995b, pp. 393-4011.
- , «The Myth of 1453: Notes and Reflections», en *Querdenken: Dissens und Toleranz im Wandel der Geschichte: Festschrift Hans Guggisberg*. Michael Erbe et al., eds., Mannheim, 1996a, pp. 23-30.
- , «Humanism and Friendship in Sixteenth-Century Europe», *Groniek*, 134, 1996b, pp. 90-98; versión corregida en *Medieval Friendship*, Julian Haseldine, ed., Londres, 1998.
- , «Translations into Latin in Early Modern Europe», en *Il latino nell'età moderna*, Rino Avesani, ed., Roma 1998a.
- , «Individuality and Biography in the Renaissance», en *Kunst und Individualität*, Enno Rudolph, ed., Frankfurt, 1998b.
- Burns, Howard, «Quattrocento Architecture and the Antique», en *Classical Influences in European Culture*, Robert R. Bolgar, ed., Cambridge, 1971, pp. 269-288.
- Butterfield, Herbert. *Origins of Modern science, 1300-1800*, Londres, 1949.
- Cahill, James, *The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting*, Cambridge, Ma., 1982.
- Campbell, Ian, «Linlithgow's "Princely Palace" and its Influence in Europe», *Architectural Heritage*, 5, 1995a, pp. 1-20.
- , «A Romanesque Revival and the Early Renaissance in Scotland», *Journal of the Society of Architectural Historians*, 54, 19956, pp. 301-325.
- Camporeale, S., *Lorenzo Valla: umanesimo e teologia*, Florencia, 1972.
- Cantimori, Delio, *Eretici italiani del 500*, Florencia, 1939.
- Carlino, Andrea. *La fabbrica del corpo: libri e dissezione nel Rinascimento*, Turín, 1994.
- Céard, Jean, *La nature et les prodiges: l'insolite au 16e siècle en France*, Ginebra, 1977.
- Certeau, Michel de, *L'invention du quotidien*, París, 1980; *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, Ca., 1984.
- Chabod, Federico, *Storia dell'idea di Europa*, Bari, 1964 (hay trad. cast.: *Historia de la idea de Europa*, Madrid, 1992).
- Chastel, André, «La Renaissance italienne et les ottomans», en *Venezia e l'Oriente*, Agostino Pertusi, ed., Florencia, 1966.
- , *The Sack of Rome*, Princeton, N. J., 1983.
- Checa, Fernando, *Felipe II, mecenas de las artes*, Madrid, 1992.
- Cherniavsky, Michael, « Ivan the Terrible as a Renaissance Prince », *Slavic Review*, 27, 1968, pp. 195-211.
- Christensen, Charlotte, «Christian IVs renaissance», en *Christian IVs Verden*, ed. Svend Ellehoj, Copenhagen, 1988, pp. 302-335.
- Clunas, Craig, *Fruitful Sites: Garden Culture in Ming Dynasty China*, Londres, 1996.
- Cochrane, Eric, «Science and Humanism in the Italian Renaissance», *American Historical Review*, 81, 1976, pp. 1.039-1.057.
- , *Historians and Historiography in the italian Renaissance*, Chicago, 1981.
- , ed., *The Late Italian Renaissance, 1525-1630*, Londres, 1970.
- Cohen, Elizabeth S. y Thomas V. Cohen, *Words and Deeds in Renaissance Rome*, Toronto, 1993.
- Collett, Barry, *Italian Benedictine Scholars and the Reformation*, Oxford, 1985.
- Coville, Alfred, *Gontier et P. Col el l'humanisme en France au temps de Charles VI*, París, 1934.
- Cox, Virginia, *The Renaissance Dialogue: Literary Dialogue in its Social and Political Contexts, Castiglione to Galileo*, Cambridge, 1992.
- Cox-Rearick, Janet, *The Collection of François I: Royal Treasures*, Amberes, 1995.
- Crinkley, Richmond, *Walter Pater: Humanist*, Lexington, Ky., 1970.
- Croll, Morris W., *Style, Rhetoric and Rhythm*, Princeton, N. J., 1966.
- Csapodi, Csaba, y Klára Csapodi, eds., *Biblioteca Corvina*, Shannon,



- 1969.
- Curtius, Ernst R., *Europäisches Literatur und Lateinisches Mittelalter*, 1948; *European Literature and the Latin Middle Ages*, trad. ing. W. R. Trask, Nueva York, 1953, n. ed., 1963.
- Dacos, Nicole, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, París, 1969.
- Dainville, François de, *L'éducation des jésuites (16e-18e siècles)*, París, 1978.
- Dannenfeldt, Karl H., «The Renaissance Humanists and the Knowledge of Arabic», *Studies in the Renaissance*, 2, 1955, pp. 96-117.
- Daston, Lorraine, «Curiosity in Early Modern Science», *Word and Image*, 11, 1995, pp. 391-404.
- De Caprio, Vincenzo, *La tradizione e il trauma: idee del rinascimento romano*, Roma, 1991.
- Dempsey, Charles, *The Portrayal of Love: Bolticelli's Primavera and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent*, Princeton, N. J., 1992.
- Denissoff, Elie, *Maxime le Grec et l'Occident*, París y Lovaina, 1943.
- Días, Pedro, *A arquitectura manuelina*, Lisboa, 1988.
- Dionisotti, Carlo, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Turín, 1967.
- Dubois, Claude-Gilbert, *Celtes et Gaulois au 16e siècle: le développement littéraire d'un mythe nationaliste*, París, 1972.
- Durme, Maurice van, *Antoon Perrenot*, Bruselas, 1953.
- Eichberger, Dagmar y Lisa Beavers, «The Portrait Collection of Margaret of Austria», *Art Bulletin*, 77, 1995, pp. 225-248.
- Eisenstein, Elizabeth L., *The Printing Press as an Agent of Change*, Cambridge, 1979.
- Elias, Norbert, *Der Prozess der Zivilisation*, 2 vols., Basilea, 1939 (hay trad. cast.: *El proceso de la civilización*, México, 1989<sup>4</sup>).
- Esdaille, Kalherine A., *English Church Monuments 1510 to 1840*, Londres, 1946.
- Evans, Robert J. W., *Rudolf II and his World*, Oxiord, 1973.
- Farago, Claire, ed., *Refraining the Renaissance*, New Haven, 1995.
- Febvre, Lucien, «La première renaissance française», 1925, reimpresso en *Pour une histoire à part entière*, París, 1962, pp. 529-603.
- , *Le problème de l'incroyance au 16e siècle*, París, 1942 (hay trad. cast.: *El problema de la incredulidad en el siglo XVI*, Torrejón de Ardoz, 1993).
- Feldman, Martha, *City Culture and the Madrigal at Venice*, Berkeley, Ca., 1995.
- Ferguson, Arthur B., *The Indian Summer of English Chivalry*, Durban, N. C., 1960.
- Ferguson, Wallace K., *The Renaissance in Historical Thought: Five Centuries of Interpretation*, Cambridge, Ma., 1948.
- Fernandez, James W., «The Performance of Ritual Metaphors», en *The Social Use of Metaphor*, J. David Sapir y J. Christopher Crocker, eds., Filadelfia, 1977, pp. 100-131.
- Ferreras, J., *Les dialogues espagnols du 16e siècle*, París, 1985.
- Feuer-Tóth, Rózsa, *Art and Humanism in Hungary in the Age of Matthias Corvinus*, Budapest, 1990.
- Field, Arthur, *The Origins of the Platonic Academy of Florence*, Princeton, N. J., 1988.
- Findlen, Paula, «The Museum: in Classical Etymology and Renaissance Genealogy», *Journal of the History of Collections*, I, 1989, pp. 59-78.
- Fleischer, Manfred P., «The Garden of Laurentius Scholtz: a Cultural Landmark of Late Sixteenth-Century Lutheranism», *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 9, 1979, pp. 29-48.
- Flitner, Andreas, *Erasmus im Urteil seiner Nachwelt*, Tubinga, 1952.
- Forster, Leonard W., *The Icy Fire: Five Studies in European Petrarchism*, Cambridge, 1969.
- , *The Poet's Tongues: Multilingualism in literature*, Cambridge, 1970.
- Foscari, Antonio y Manfredo Tafuri, *L'armonia e i conflitti: la chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del 500*, Turín, 1983.
- Foucault, Michel, *Naissance de la clinique*, París, 1963 (hay trad. cast.: *El nacimiento de la clínica*, México, 1989<sup>13</sup>).
- , *Les mots et les choses*, París, 1966 (hay trad. cast.: *Las palabras y*

- las cosas*, Barcelona, 1985).
- Fraser, Valerie, «Architecture and Imperialism in Sixteenth-Century Spanish America», *Art History*, 9, 1986, pp. 325-335.
- , *The Art of Conquest: Building in the Viceroyalty of Peru*, Cambridge, 1990.
- Friedman, Alice T., *House and Household in Elizabethan England: Wollaton Hall and the Willoughby Family*, Chicago, 1989a.
- , «Did England have a Renaissance? Classical and anti-classical themes in Elizabethan Culture», en *Cultural Differentiation and Cultural Identity in the Visual Arts*, S. Barnes y Walter Melion, eds., Hannover, 1989b, pp. 95-111.
- Fuciková, Eliska, «Zur Konzeption der rudolfinischen Sammlungen», en *Prag un 1600*, Freren, 1988, pp. 59-62.
- Fumaroli, Marc, *L'age de l'éloquence*. Ginebra, 1980.
- , «The Republic of Letters», *Diogenes*, 143, 1988, pp. 129-152.
- Fussell, Paul, *The Rhetorical World of Augustan Humanism*, Oxford, 1965.
- Gaeta, Franco, *Lorenzo Valla: filología e storia nell'umanesimo italiano*, Nápoles, 1955.
- Gallet-Guerne, Danielle, *Vasque de Lucène ella Cyropédie à la cour de Bourgogne*, Ginebra, 1974.
- Garets, Marie-Louyse des, *Un artisan de la Renaissance française un 15e siècle: le roi René*, París, 1946.
- Garin, Eugenio, *Der italienische Humanismus*, Berna, 1947; *Italian Humanism*, trad. ing. P. Munz, Oxford, 1965.
- , *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, Florencia, 1961.
- , *Rinascite e rivoluzioni*, Roma y Bari, 1975.
- Geanakoplos, Deno J., *Interaction of the Sibling Byzantine and Western Cultures*, New Haven, 1976.
- Geldner, Ferdinand, *Die deutsche Inkunabeldrucker*, 2 vols., Stuttgart, 1968-1970.
- Gilbert, Felix, «Bernardo Rucellai and the Orti Oricellari: a Study on the Origin of Modern Political Thought», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 12, 1949, pp. 101-131.
- , *Machiavelli and Guicciardini*, Princeton, N. J., 1965.
- Girouard, Mark, *Robert Smythson and the Elizabethan Country House*, 1966, ed. rey., New Haven y Londres, 1983.
- , *Life in the English Country House: A social and architectural history*, New Haven y Londres, 1978.
- Gliozzi, Giuliano, *Adamo e il nuovo mondo*, Florencia, 1977.
- Goldthwaite, Richard, «The Empire of Things: Consumer Demand in Renaissance Italy», en *Patronage, Art and Society in Renaissance Italy*, F. William Kent y Patricia Simons, ed., Canberra y Oxford, 1987, pp. 153-175.
- , *Wealth and the Demand for Art in Italy, 1300-1600*, Baltimore, Md., 1993.
- Gombrich, Ernst H., «Mannerism: the Historiographic Background», 1961, reimpresso en *Norm and Form*, Londres, 1966, pp. 99-106 (hay trad. cast.: *Norma y forma*, Madrid, 1985).
- , «From the Revival of Letters to the Reform of the Arts: Niccoló Niccoli and Brunelleschi», 1967, reimpresso en *The Heritage of Apelles*, Oxford, 1976.
- , *Aby Warburg*, Londres, 1970, (hay trad. cast.: *Aby Warburg*, Madrid, 1992).
- , «Architecture and Rhetoric in Giulio Romanos Palazzo del Tè», 1982; reimpresso en *New Light on Old Masters*, Oxford, 1986, pp. 161-170.
- González Palencia, Ángel y Eugenio Mele, *Vida y obras de Don Diego Hurtado de Mendoza*, 3 vols., Madrid, 1943.
- Grafton, Anthony, *Defenders of the Text: the Traditions of Scholarship in an Age of Science, 1450-1800*, Cambridge, Ma., 1991.
- , *New Worlds, Ancient Texts*, Londres, 1992.
- Grafton, Anthony y Lisa Jardine, *From Humanism to the Humanities*, Londres, 1986.
- Grant, Edward, «Aristotelianism and the Longevity of the Medieval World View», *History of Science*, 16, 1978, pp. 93-106.
- Greenblatt, Stephen J., *Renaissance Self-Fashioning, from More to Shakespeare*, Chicago, 1980.

- Grendler, Paul, *Schooling in Renaissance Italy: Literacy and Learning, 1300-1600*. Baltimore, Md., 1988.
- Greenstein, Jack M., *Mantegna and Painting as Historical Narrative*, Chicago, 1992.
- Gruffyd, R. Geraint, «The Renaissance and Welsh literature», en *The Celts and the Renaissance*, Glanmore Williams y Robert O. Jones, eds., Cardiff, 1990. pp. 17-39.
- Guglielminetti, Marziano, *Memoria e scrittura: l'autobiografia da Dante a Cellini*. Turín. 1977.
- Guillaume, Jean, ed., *La maison de ville à la Renaissance*, París, 1983.
- Guillemain, Bernard, *La cour pontificale d'Avignon. 1309-76: étude d'une société*, París, 1962.
- Gukovski, Matteo, «Il Rinascimento italiano e la Russia», en *Rinascimento europeo e rinascimento veneziano*, Vittore Branca, ed., Florencia, 1967, pp. 121-136.
- Gunn, Steven J. y Phillip G. Lindley, *Cardinal Wolsey: Church, State and art*, Cambridge, 1991.
- Gurevich, Aaron Y., *The Origins of European Individualism*, Oxford, 1995 (hay trad. cast. del ruso: M. García Barris, *Los orígenes del individualismo europeo*, Barcelona. 1997).
- Hahr, August, *Studier i johan III:s Renassäns*, 2 vols., Uppsala y Leipzig, 1907-1910.
- Hale, John R., *The Civilization of the Renaissance in Europe*, Londres 1993 (hay trad. cast.: Jordi Ainaud, *La civilización del Renacimiento en Europa, 1450-1620*, Barcelona, 1996).
- Hankins, James, *Plato in the Italian Renaissance*, 2 vols., Leiden, 1990.
- Hannaway, Owen, *The Chemists and the Word*, Baltimore, 1975.
- Haskell, Francis y Nicholas Penny, *Taste and the Antique*, New Haven y Londres, 1981.
- Hauser, Arnold, *A Social History of Art*, 1951, 4 vols., Londres, 1962<sup>3</sup> (hay trad. cast.: A. Tovar y F. P. Varas-Reyes, *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, 1971<sup>4</sup>).
- Hay, Denys, *Europe: The emergence of an idea*, Edimburgo, 1957.
- Haydn, Hiram, *The Counter-Renaissance*, Nueva York, 1950.
- Hayward, J. F., *Virtuoso Goldsmiths and the Triumph of Mannerism, 1540-1620*, Londres, 1976.
- Heiberg, Steffen, ed., *Christian IV and Europe*, Copenhagen. 1988.
- Helgerson, Richard, *Forms of Nationhood: The Elizabethan writing of England*, Chicago, 1992.
- Henderson, Paula, «The Loggia in Tudor and Early Stuart England: the Adaptation and Function of Classical Form» , en *Albion's Classicism: The Visual Arts in Britain, 1550-1660*, Lucy Gent, ed., New Haven, 1995, pp. 109-146.
- Hitchcock, Henry R., *German Renaissance Architecture*, Princeton, N. J., 1981.
- Hobson, Anthony, *Humanists and Bookbinders*, Cambridge, 1989.
- Holmes, George, *Florence, Rome and the Origins of the Renaissance*, Oxford, 1986.
- Honour, Hugh, *The New Golden Land: European images of America from the discoveries to the present time*, Nueva York, 1975.
- Howard, Deborah, *The Architectural History of Venice*, Londres, 1980.
- Huizinga, Johan, «Historical Ideals of Life», 1915, trad. J. S. Holmes y H. van Marle, en *Men and Ideas*, Nueva York, 1959, pp. 77-96.
- , *Herfstij der Middeleeuwen*, 1919; *Autumn of the Middle Ages*, nueva trad. de R. J. Payton y U. Mammitzsch, Chicago, 1995 (hay trad. cast.: José Gaos, *El otoño de la Edad Media*, Madrid, 1967).
- Huppert, George, *Public Schools in Renaissance France*, Chicago, 1984.
- Hyde, J. Kenneth, *Society and Politics in Renaissance Italy: The evolution of the civil life, 1000-1350*. Londres, 1973.
- Hyma, Albert, *The Brethren of the Common Life*, Michigan, 1950.
- Impey, Oliver y Arthur MacGregor, eds., *The Origins of Museums: The cabinet of curiosities in sixteenth-and seventeenth-century Europe*, Oxford, 1985.
- Iversen, Erik, *The Myth of Egypt and its Hieroglyphs in European Tradition*, Copenhagen, 1961.
- Jaffé, Michael, *Rubens and Italy*, Oxford, 1977.

- Jardine, Lisa, *Erasmus, Man of Letters*, Princeton, N. J., 1993.
- Jauss, Hans-Robert, *Literaturgeschichte als Provokation: Toward an Aesthetic of Reception*, 1974, trad. T. Bahti, Minneapolis, 1982.
- Javitch, Daniel, *Proclaiming a Classic: The Canonization of Orlando Furioso*, Princeton, N. J., 1991.
- Jehasse, Jean, *La Renaissance de la critique*, St-Etienne, 1976.
- Johannesson, Kurt, *The Renaissance of the Goths in 16th-century Sweden*, 1982; trad- inglesa, Berkeley, Ca., 1991.
- Jones, Richard F., *The Triumph of the English Language*, Stanford, Ca., 1953.
- Jones-Davies, Marie-Thérèse, ed., *Le Dialogue au temps de la Renaissance*, París, 1984.
- Jordan, Constance, *Renaissance Feminism*, Ithaca, N. Y., 1990.
- Kadić, Ante, «Marin Držić, Croatian Playwright», *Comparative Literature*, II, 1959, pp. 347-355.
- , «The Croatian Renaissance», *Slavic Review*, 21, 1962, pp. 65-88.
- Kaegi, Werner, «Erasmus im achtzehnten Jahrhundert», *Gedenkschrift Erasmus*, Basilea, 1936, pp. 205-227.
- Kaufmann, Thomas da Costa, *L'école de Prague: la peinture à la cour de Rudolphe II*, París, 1985; *The School of Prague*, Chicago, 1988.
- , «From Treasury to Museum: the Collections of the Austrian Habsburgs», en *Cultures of Collecting*, Jas Elsner y Roger Cardinal, eds., Londres, 1994, pp. 137-154.
- , *Court, Cloister and City: The Art and Culture of Central Europe, 1450-1800*, Londres, 1995.
- Keating, L. Clark, *Studies on the Literary Salon in France, 1550-1615*, Cambridge, Ma., 1941.
- Kelley, Donald R., *Foundations of Modern Historical Scholarship: Language, law and history in the French Renaissance*, Nueva York, 1970.
- King, Margaret, L., «Book-Lined Cells: Women and Humanism in the Early Italian Renaissance», en *Beyond their Sex: Learned women of the European past*, Patricia Labalme, ed., Nueva York, 1980, pp. 66-90.
- Kipling, Gordon, *The Triumph of Honour*, Leiden, 1977.
- Klaniczay, Gábor, «Daily Life and Elites in the Middle Ages», en *Environment and Society in Hungary*, Ferene Glatz, ed., Budapest, 1990, pp. 75-90.
- Klaniczay, Tibor, *Renaissance und Manierismus: Zum Verhältnis von Gesellschaftsstruktur, Poetik und Stil*, Berlín, 1977.
- Knecht, Robert J., *Renaissance Warrior and Patron: The reign of Francis I*, 1982; 2ª ed., Cambridge, 1994.
- Knoll, Samson B., «Herder's Concept of Humanitat», en *J. G. Herder*, W. Koepke, ed., Bonn, 1982, pp. 9-19.
- Koerner, Joseph L., *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago, 1993.
- Kovalevsky, Pierre, «A qui doit-on l'appel des maîtres italiens à Moscou au 15e siècle?», *Arte Lombarda*, 44/45, 1976, pp. 153-156.
- Kristeller, Paul O., *Renaissance Thought and its Sources*, Nueva York, 1979 (hay trad. cast.: *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, México, 1982).
- Kuhn, Thomas S., *The Copernican Revolution*, 1957; 2ª ed., Nueva York, 1959 (hay trad. cast.: Domènec Bergadà, *La revolución copernicana*, Barcelona, 1978).
- La Garanderie, Marie-Madeleine de, *Christianisme et lettres profanes (1515-35)*, París, 1976.
- Lach, Donald, *Asia in the Making of Europe: The century of discovery*, Chicago, 1965.
- , *Asia in the Making of Europe: A century of wonder*, Chicago, 1977.
- Lafond, Jean, y André Stegmann, eds., *L'automne de la Renaissance, 1580-1630*, París, 1981.
- Lakoff, George, y Johnson, Mark, *Metaphors We Live By*, Chicago, 1980.
- Lamb, Mary E., «The Countess of Pembroke's Patronage», *English Literary Renaissance*, 12, 1982, pp. 162-179.
- , «The Cooke Sisters: Attitudes toward Learned Women in the Renaissance», en *Silent but for the Word: Tudor Women as Patrons, Translators and Writers of Religious Works*, Margaret P. Hannay,

- ed., Kent, Oh., 1985, pp. 107-125.
- , *Gender and Authorship in the Sidney Circle*, Madison, Wi., 1990.
- Landau, David y Peter Parshall, *The Renaissance Print 1470-1550*, New Haven, 1994.
- Lauvergnat-Gagnière, Christiane, *Lucien de Samosate et le lucianisme en France au 6e siècle*, Ginebra, 1988.
- Lazard, Madeleine, *La Comédie humaniste au 16 siècle et ses personnages*, París, 1978.
- Lazzaro, Claudio, *The Italian Renaissance Garden*, New Haven, 1990.
- Lazzaro, Claudia, «Animals as Cultural Signs», en *Reframing the Renaissance*, Claire Farago, ed., New Haven, 1995, pp. 192-228.
- Lemaire, Claudine, «La bibliothèque de la reine Marie de Hongrie», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 58, 1996, pp. 119-140.
- Lestringant, Frank, *Le Huguenot et le sauvage*, París, 1990.
- , *L'atelier du cosmographe ou l'image du monde a la Renaissance*, París. 1991; *Mapping the Renaissance World: The geographical imagination in the age of discovery*, trad. ing. D. Fausett, Cambridge, 1994.
- , *Le Cannibale: grandeur et décadence*, París, 1994.
- Levenson, Joseph R., *Confucian China and its Modern Fate*, 1958; 2ª ed. titulada *Modern China and its Confucian Past*, Nueva York, 1964.
- Levey, Michael, «Botticelli in 19th-Century England», *Journal of the Warburg und Courtauld Institutes*, 23, 1960, pp. 291-306.
- Lewalski, Kenneth F., «Sigismund I of Poland: Renaissance King and Patron». *Studies in the Renaissance*, 14, 1967, pp. 49-72.
- Liebenwein, Wolfgang, *Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*, Berlín, 1977.
- Likhachev, Dimitri S., *Die Kultur Russlands während der osteuropäischer Frührenaissance vom 14. bis zum Beginn des 15. Jht*, Dresde, 1962.
- Hewellyn, Nigel, «Honour in Life. Death and the Memory: Funeral Monuments in Early Modern England», *Transactions of the Royal Historical Society*, 6, 1996, pp. 179-200.
- Loewenberg, Peter, «The Creation of a Scientific Community», en *Fantasy and Reality in History*, Nueva York, 1995, pp. 46-89.
- López Rueda, J., *Helenistas españoles del siglo XVI*, Madrid, 1973.
- Lotz, Wolfgang, *Studies in Italian Renaissance Architecture*, Cambridge, Ma., 1977.
- Lowry, Martin J. C., *The World of Aldus Manutius*, Oxford, 1979.
- Lugli, Adalgisa, *Naturalia e Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammer d'Europa*, Milán, 1983.
- Luttrell, Anthony, «Greek Histories Translated and Compiled for Juan Fernández de Heredia», *Speculum*, 35, 1960, pp. 401-407.
- Lytard, Jean-François, *La condition post-moderne*, París, 1979 (hay trad. cast.: M. Antolín Rato, *La condición postmoderna*, Madrid, 1989<sup>1</sup>).
- McAndrew, John, «Sant-Andrea della Certosa», *Art Bulletin*, 1969, pp. 15-28.
- MacCormack, Sabine G., *Religion in the Andes: Vision and imagination in early colonial Peru*, Princeton, N. J., 1991.
- Macdonald, A. A., M. Lynch e I. B. Cowan, eds., *The Renaissance in Scotland*, Leiden, 1994.
- MacDonald, Michael, y Terence R. Murphy, *Sleepless Souls: Suicide in Early Modern England*, Oxford, 1990.
- Mace, Dean T., «Pietro Bembo and the Literary Origins of the Italian Madrigal», *Musical Quarterly*, 55, 1969, pp. 65-86.
- Maczak, Antoni, *Travel in Early Modern Europe*, 1978; trad. ing. U. Phillips, Cambridge, 1995.
- Maffei, Domenico, *Gli inizi dell'umanesimo giuridico*, 1956; 2ª ed., Milán, 1972.
- Mann, Nicholas, «Petrarch's Role as a Moralist in Fifteenth-Century France», en *Humanism in France*, Anthony H. T. Levi, ed.. Manchester, 1970, pp. 6-28.
- , «Petrarch and Humanism: the Paradox of Posterity», en *Francesco Petrarca Citizen of the World*, Padua, 1980, pp. 287-299.
- Mansfield, Bruce, *Phoenix of his Age.: Interpretations of Erasmus c. 1550-1750*. Toronto, 1979.

- Maravall, José Antonio, *Antiguos y modernos*, Madrid, 1966.
- Marías, Fernando, *El largo siglo XVI: los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, 1989.
- Marnef, Guido, *Antwerp in the Age of Reformation*, Baltimore, Md., 1996
- Marquand, Allan, *Luca della Robbia and his Atelier*, 2 vols., Princeton, N. J., 1922.
- Maugain, Gabriel, *Ronsard en Italie*, Estrasburgo, 1926.
- Mayer, Thomas F., y Daniel R. Woolf, eds., *The Rhetorics of Life-Writing in Early Modern Europe*, Ann Arbor, Mi., 1995.
- Meiss, Millard, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton, N. J., 1951.
- , *French Painting in the Time of Jean de Berry*, 2 vols., Londres, 1967.
- Melczer, Walter, «Albrecht von Eyb et les racines italiennes du premier humanisme allemand», en *L'humanisme allemand*, Joël Lefebvre y Jean-Claude Margolin, eds., París, 1979, pp. 31-44.
- Melion, Walter S., *Shaping the Netherlandish Canon*, Chicago, 1991.
- Menchi, Silvana Seidel, *Erasmus in Italia, 1520-1580*, Turín, 1987.
- Mercer, Eric, *English Art, 1553-1625*, Oxford, 1962.
- , *Furniture 700-1700*, Londres, 1969.
- Mészáros, István, *Xvi századi városi iskoláink és a studia humanitatis*, Budapest, 1981.
- Milde, Kurt, *Neorenaissance in der deutschen Architektur des 19. Jhts*, Dresde, 1981.
- Milner-Gulland, Robin, «Russia's Lost Renaissance», en *The Old World: Discovery and Rebirth*, David Daiches y Anthony Thorlby, eds., Londres, 1974, pp. 435-468.
- Monter, E. William, *Geneva*. Nueva York, 1969.
- Morán, J. Miguel, y Fernando Checa, *El coleccionismo en España*, Madrid, 1985.
- Morand, Kathleen, *Claus Sluter: Artist at the Court of Burgundy*, Austin, Tx., 1991.
- Morford, Mark, «The Stoic Garden», *Journal of Garden History*, 7, 1987, pp. 151-175.
- , *Stoics and Neostoics: Rubens and the circle of Lipsius*, Princeton, N. J., 1991.
- Morison, Stanley, *Venice and the Arabesque*, Londres, 1955.
- Mortier, Roland, *La Poétique des ruines en France*, Ginebra, 1974.
- Moss, Ann, *Printed Commonplace Books and the Structuring of Renaissance Thought*, Oxford, 1996.
- Murphy, James J., ed., *Renaissance Eloquence*, Berkeley, Ca., 1983.
- Nicolson, Marjorie H., *The Breaking of the Circle: Studies in the effect of the new science upon seventeenth-century poetry*, Evanston, Il., 1950.
- Nolhac, Pierre de, *Ronsard et l'humanisme*, París, 1921.
- Nordström, Johannes, «Goter och Spanjoren», *Lychnos*, 1944-1972. pp. 171-178, 257-280.
- Oberhuber, Konrad, «Raffaello e l'incisione», en *Raffaello in Vaticano*, Fabrizio Mancinelli et al., Milán, 1984, pp. 333-342.
- Oestreich, Gerhard, *Geist und Gestalt des frühmodernen Staates*, Berlín, 1969
- , *Neotoicism and the Early Modern State*, Cambridge, 1982.
- Olmi, Giuseppe, *L'inventario del mondo: catalogazione della natura e luoghi del suapere nella prima età moderna*, Bolonia, 1992.
- O'Malley, Charles, *Andreas Vesalius of Brussels*, Berkeley, Ca., 1965.
- O'Malley, John W., *Giles of Viterbo on Church and Reform*, Leiden, 1968.
- Onians, John, *Bearers of Meaning: The classical orders in Antiquity, the Middle Ages and the Renaissance*, Cambridge, 1988.
- Ophir, Adi, y Steven Shapin, «The Place of Knowledge», *Science in Context*, 4, 1991, pp. 3-21.
- Ouy, Gilbert, «L'humanisme et les mutations politiques et sociales en France au 14e et 15e siècles», *L'humanisme français au debut de la Renaissance*, Jean Stegmann, ed., París, 1973, pp. 27-44.
- Overfield, James H., *Humanism and Scholasticism in Late Medieval Germany*, Princeton, N. J., 1984.
- Owens, Jessie A., «Was there a Renaissance in Music?», en *Language*

- and Images of Renaissance Italy*, Alison Brown, ed., Oxford, 1995, pp. 111-126.
- Pagden, Anthony, *The Fall of Natural Man*, Cambridge, 1982 (hay trad. cast.: B. Urrutia Domínguez, *La caída del hombre natural*, Madrid, 1988).
- Palisca, Claude, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven, 1985.
- Pálsson, Gisli, ed., *Beyond Boundaries: Understanding, translation and anthropological discourse*, Oxford, 1993.
- Panofsky, Erwin, *Idea: ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig, 1924; 2ª ed., Berlín, 1960 (hay trad. cast.: Ma. Teresa Pumarega, *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, 1989<sup>1</sup>).
- , *Studies in Iconology: Humanistic themes in the art of the Renaissance*, 1939; 2ª ed., Nueva York, 1962 (hay trad. cast.: B. Fernández, *Estudios sobre iconología*, Madrid, 1972).
- , *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton, N. J., 1943 (hay trad. cast.: Ma. Luisa Balseiro, *Vida y arte de Alberto Durero*, Madrid, 1989).
- , *Early Netherlandish Painting, its Origins and Character*, 2 vols., Cambridge, Ma., 1953.
- , *Galileo as a Critic of the Arts*, La Haya, 1954.
- Paoletti, John T. y Gary M. Radtke, *Art in Renaissance Italy*. Londres, 1997.
- Pastor, Ludwig von, *Geschichte der Päpste*, Friburgo, 1886; *History of the Popes*, trad. ing. F. I. Antrobus et al., Londres, 1891.
- Pastor Bodmer, Beatriz. *El discurso narrativo de la conquista de América*, La Habana, 1983; trad. ing. *The Armature of Conquest*, Stanford, Ca., 1992.
- Pavoni, Rosanna, ed., *Reviving the Renaissance*, Cambridge, 1997.
- Petrucchi, Armando, *La scrittura: ideología e rappresentazione*, Turín, 1986.
- Phillips, Mark, *Francesco Guicciardini: The historian 's craft*, Manchester, 1977.
- Piéjus, Marie-Françoise, «La première anthologie de poèmes féminins», *Centre de Recherches sur la Renaissance Italienne*, 10, 1982, pp. 193-214.
- Pigman, G. W. III, «Imitation and the Renaissance Sense of the Past: the Reception of Erasmus's Ciceronianus», *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 9, 1979, pp. 155-178.
- Pine, Martin L., *Pietro Pomponazzi, Radical philosopher of the Renaissance*, Padua, 1986.
- Picquard, Maurice, «Le cardinal de Granvelle, les artistes et les écrivains», *Revue Belge d'Archéologie*, 17, 1947-1948, pp. 133-139.
- , «Les livres du cardinal de Granvelle à la bibliothèque de Besançon», *Libri*, 1, 1951, pp. 301-323.
- Pocock, John G. A., *The Machiavellian Moment*, Princeton, N. J., 1975.
- Pomian, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs et curieux*, París. 1987; trad. ing. Elizabeth Wiles-Portier, *Collectors and Curiosities*, Cambridge, 1990.
- Puppi, Lionello, *Andrea Palladio*, 2 vols., Milán, 1973.
- Quadfiieg, Ralph, «Zar Rezeption islamischer Krankenhausarchitektur in der italienischen Frührenaissance», en *Europa und die Kunst des Islam*, E. Liskar, ed., Viena, 1985, pp. 73-81.
- Quint, David, *Epic and Empire: Politics and generic from Virgil to Milton*, Princeton, N. J., 1993.
- Raby, Julian, *Venice, Dürer and the Oriental Mode*, Londres, 1982.
- Rackham, Bernard, *Italian Maiolica*, 1952; 2ª ed., Londres, 1963.
- Reinhard, Wolfgang, «Humanismus und Militarismus», en *Krieg und Frieden im Horizont des Renaissance-Humanismus*, F. J. Worstbrok, ed., Bonn, 1986, pp. 185-204.
- Renaudet, Augustin, *Préréforme et humanisme à Paris pendant les premières guerres d'Italie, 1494-1517*, París, 1916.
- Riccardi-Cubitt, Monique, *The Art of the Cabinet*, Londres, 1992.
- Rice, Eugene F., Jr., «Humanist Aristotelianism in France: Jacques Lefevre d'Étaples and his Circle», en *Humanism in France*, Anthony H. T. Levi, ed., Manchester, 1970, pp. 132-149.

- Richardson, Brian, *Print Culture in Renaissance Italy: The editor and the vernacular text, 1470-1600*, Cambridge, 1994.
- Rico, Francisco, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, 1970.
- , *Nebrija frente a los bárbaros*, Salamanca, 1978.
- Riebesell, Christine, *Die Sammlung des Kardinal Farnese*, Weinheim, 1989.
- Roberts, Sasha, «Lying among the Classics: Ritual and Motif in Elite Elizabethan and Jacobean Beds», en *Albion's Classicism*, Lucy Gent, ed., New Haven, 1995, pp.325-358.
- Robertson, Clare, *Il Gran' Cardinale': Alessandro Farnese Patron of the Arts*, New Haven, 1992.
- Rose, Paul L., *The Italian Renaissance of Mathematics*, Ginebra, 1975.
- Rosenberg, Eleanor, *Leicester: Patron of Letters*, Nueva York, 1955.
- Rosenthal, Earl J., *The Cathedral of Granada: A study in the Spanish Renaissance*, Princeton, N. J., 1961.
- , «The Invention of the Columnar Device of the Emperor Charles V», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 36, 1973, pp. 198-230.
- , *The Palace of Charles V at Granada*, Princeton, N. J., 1985 (hay trad. cast.: P. Vázquez Álvarez, *El palacio de Carlos V en Granada*, Madrid, 1988).
- Rosenthal, Fritz, *The Classical Heritage in Islam*, Londres, 1975.
- Rosenthal, Margaret F., *The Honest Courtesan: Veronica Franco*, Chicago, 1992.
- Rousset, Jean, *La Littérature de l'âge baroque en France*, París, 1953.
- Rowse, A. Leslie, *The England of Elizabeth: The structure of society*, Londres, 1950.
- Rubiès, Joan-Pau, «Instructions for Travellers», *History and Anthropology*, I, 1995, pp. 1-51.
- Rubin, Patricia L., *Giorgio Vasari: Art and History*, New Haven, 1995.
- Rubió, J., *Cultura catalana del Renaixement*. Barcelona, 1964.
- Rubió i Lluch, Antoni, «Joan I humanista», *Estudis Universitaris Catalans*, 10, 1917-1918, pp. 1-107.
- Rüegg, Walter, «Der Begriff "Humanismus"», reimpresso en *Anstösse: Aufsätze und Vorträge zur dialogischen Lebens form*, Frankfurt, 1944.
- Sabbadini, Remigio, *Le scoperte dei codici latini e greci ne'secoli XIV e XV*, Florencia, 1905.
- Saccaro, Alexander P., *Französischer Humanismus des 14. und 15. Jhts*, Munich, 1975.
- Sablins, Marshall, *Islands of History*, Chicago, 1985 (hay trad. cast.: Beatriz López, *Islas de historia*, Barcelona, 1988).
- Santore, Cathy, «Julia Lombarda "Somtuosa Meretrice": a Portrait by property», *Renaissance Quarterly*, 41, 1988, pp. 44-83.
- Saulnier, Verdun-Louis, *Maurice Scève*, París, 1948.
- Saunders, Alison, *The Sixteenth-Century French Emblem Book*, Ginebra, 1989.
- Schaeder, Hildegard, *Moskau das dritte Rom*, 1929; reimpresso, Darmstadt, 1957.
- Schiff, Mario, *La bibliothèque du marquis de Santillane*, París, 1905.
- Schindling, Anton, *Humanistische Hochschule und freie Reichstadt*, Wiesbaden, 1977.
- Schlosser, Julius von, *Die Kunst-und Wunderkammer der Spätrenaissance*, Leipzig, 1908.
- Schmidt, Albert-Marie, *La poésie scientifique en France au 16e siècle*, París, 1938.
- Schmitt, Annegrit, «Der Einfluss des Humanismus auf die Bildprogramme fürstlicher Residenzen», en *Höfischer Humanismus*, August Buck, ed., Bonn, 1989, pp.215-258.
- Schmitt, Charles B., *Aristotle and the Renaissance*, Cambridge, Ma., 1983.
- Schofield, Richard, « Avoiding Rome: an Introduction to Lombard Sculptors and the Antique», *Arte Lombarda*, 100, 1992, pp. 29-44.
- Scholem, Gershotn G., *Mayor Trends in Jewish Mysticism*, Nueva York, 1941 (hay trad. cast.: B. Oberländer, *Las grandes tendencias de la mística judía*, Madrid, 1996).
- Schon, Peter M., *Vorformen des Essays in Antike und Humanismus*,



- Wiesbaden, 1954.
- Schubring, Paul, *Cassoni*, Leipzig, 1915.
- Secret, François, *Les Cabbalistes chrétiens de la Renaissance*, París, 1964 (hay trad. cast.: I. Gómez de Liaño y T. Pollán. *La Kabbala cristiana del Renacimiento*, Madrid, 1979).
- Segel, Harold B., *Renaissance Culture in Poland: The rise of humanism, 1470-1543*. Ithaca, N. Y., 1989.
- Setton, Kenneth M., «The Byzantine Background to the Italian Renaissance», *Proceedings of the American Philosophical Society*, 199, 1956, pp. 1-76.
- Seymour, Charles, Jr., *Michelangelo's David: A search for identity*, 1967: 2ª ed., Nueva York, 1974.
- Seznec, Jean, *La survivance des dieux antiques*, 1940 (hay trad. cast.: Juan Arzandi, *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid. 1983).
- Shapin, Steven, *The Scientific Revolution*. Chicago, 1996.
- Shearman, John, *Mannerism*, Harmondsworth. 1967.
- Simon, Joan, *Education and Society in Tudor England*, Cambridge, 1966.
- Simone, Franco, *Il rinascimento francese*, 1961; *The French Renaissance*, trad. ing. H. G. Hall, Londres, 1969.
- Skinner, Quentin, «The Vocabulary of Renaissance Republicanism: a Cultural Longue Durée?», en *Language and Images in Renaissance Italy*, Alison Brown, ed., Oxford, 1995, pp. 87-110.
- , *Reason and Rhetoric in the Philosophy of Hobbes*. Cambridge, 1996.
- Skovgaard, Joakim A., *A King's Architecture: Christian IV and his buildings*, Londres, 1973.
- Smith, Christine, *Architecture in the Culture of Early Humanism*, Nueva York, 1992.
- Sorelius, Gunnar y Michael Srigley, eds., *Cultural Exchange between European Nations during the Renaissance*, Uppsala, 1994.
- Sorkin, David, «Wilhelm von Humboldt: the Theory and Practice of Self-Formation (*Bildung*)», *Journal of the History of Ideas*, 44, 1983, pp. 55-73.
- Southern, Richard W., *Scholastic Humanism and the Unification of Europe*, Oxford, 1995.
- Sozzi, Lionello, «La polémique anti-italienne en France au 16e siècle». *Atti della Accademia delle Scienze di Torino*, 106, II, 1972, pp. 99-190.
- Spadaccini, Nicholas, y Jenaro Talens, eds., *Autobiography in Early Modern Spain*. Minneapolis, 1988.
- Spence, Jonathan D., *The Memory Palace of Matteo Ricci*, Nueva York, 1984.
- Spitz, Lewis W., *Conrad Celtis: The German arch-humanist*, Cambridge, Mil., 1957.
- Spranger, Eduard, *Wilhelm von Humboldt und die Humanitätsidee*, Berlín. 1909.
- Stagl, Justin, «Die Apodemik oder "Reisenkunst" als Methodik der Sozialforschung vom Humanismus bis zur Aufklärung», en *Statistik und Staatsbeschreibung in der Neuzeit*, Mohammed Rassem y Justin Stagl, eds., Paderborn, 1980, pp. 131-202.
- Starobinski, Jean, *Montaigne en mouvement*, París, 1982; trad. ing.: *Montaigne in Motion*, Chicago, 1985.
- Stechow, Wolfgang, *Rubens and the Classical Tradition*. Cambridge, Ma., 1968.
- Stegmann, André, ed., *L'humanisme français au début de la Renaissance*, París, 1973.
- Steinmetz, Wiebke, *Heinrich Rantzau: ein Vertreter des Humanismus in Nordeuropa und seine Wirkungen als Förderer der Künste*, 2 vols., Frankfurt, 1991.
- Stierle, Karlheinz, *Petrarcas Landschaften: Zur Geschichte ästhetische Landschaftserfahrung*, Krefeld, 1979.
- Stinger, Charles L., *Humanism and the Church Fathers: Ambrogio Traversari and Christian Antiquity in the Italian Renaissance*, Albany. N. Y., 1977.
- Stone, Lawrence, *The Crisis of the Aristocracy, 1558-1641*, Oxford, 1965 (hay trad. cast.: M. Rodríguez Alonso, *La crisis de la aristocracia, 1558-1641*, ed. abreviada, Madrid, 1985).

- Strauss, Gerald, *Sixteenth-Century Germany: its topography and topographers*, Madison, Wi., 1959.
- Strelka, Josef, *Der Burgundische Renaissancehof Margarethes von Österreich*, Viena, 1957.
- Summers, David. *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton, N. J., 1981.
- Summerson, John, *Architecture in Britain 1530 to 1830*, 1953; 5ª ed., Harmondsworth, 1969.
- , «The Building of Theobalds, 1564-85», *Archaeologia*, 97, 1959, pp. 107-126.
- Sydow, Carl W. von, «Geography and Folk-Tale Oicotypes», en *Selected Papers on Folklore*, Copenhagen, 1948, pp. 44-69.
- Tavernor, Richard, *Palladio and palladianism*. Londres, 1990.
- Tedeschi, John, «Italian Reformers and the Diffusion of Renaissance Culture», *Sixteenth-Century Journal*, 5. 1974, pp. 79-94.
- Thompson, Colin, *The Strike of Tongues: Fray Luis de León and the Golden Age of Spain*, Cambridge, 1988 (hay trad. casi.: Ma. I. Sáinz-Ezquerro, *La lucha de las lenguas: Fray Luis de León y el Siglo de Oro en España*, Salamanca, 1995).
- Thoren, Victor E., «Tycho Brahe as the Dean of a Renaissance Research Institute», en *Religion, Science and Worldview: Essays in Honor of Richards S. Westfall*. Cambridge, 1985, pp. 275-296.
- Thorndike, Lynn K., «Newness and Novelty in Seventeenth-Century Science», *Journal of the History of Ideas*, 12, 1951, pp. 584-598.
- Thornton, Dora, *The Scholar in his Study*, New Haven y Londres, 1998.
- Thornton, Peter, *The Italian Renaissance Interior*, Londres, 1991.
- Tinkler, John F., «J. S. Mill as a Nineteenth-Century Humanist», *Rhetorica*, 10, 1992, pp. 165-191.
- Tittler, Robert, *Architecture and Power: the Town Hall and the English Urban Community c. 1500-1640*, Oxford, 1991.
- Tomlinson, Gary, *Monteverdi and the End of the Renaissance*, Berkeley, Ca., 1987.
- Torbarina, Josip, *Italian influence on the Poets of the Ragusan Republic*, Londres, 1931.
- Toynbee, Arnold J.. *A Study of History*, vol. XII: *The Inspirations of Historians*, Londres, 1954.
- Trinkaus, Charles, *In Our Image and Likeness: Humanity and divinity in Italian humanist thought*, Londres, 1970.
- Trovalo, Paolo, *Con ogni diligenza corretto: la stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani, 1470-1570*; Bologna, 1991.
- Turner, A. Richard, *The Vision of Landscape in Renaissance Italy*, Princeton, N. J., 1966.
- Ullman, Bernhard L., *The Humanism of Coluccio Salutati*, Padua, 1963.
- Villey, Pierre, *Les sources italiennes de la Défense et Illustration de la langue française*, París, 1908.
- Walde, Otto, «Studier i Aldre Dansk Bibliotheks-Historia», *Nordisk Tidskrift för Bok-och Biblioteksväsen*, 19, 1932, pp. 21-51.
- Walker, Daniel P., *The Ancient Theology: Studies in Christian Platonism*, Londres, 1972.
- , *Music, Spirit and language in the Renaissance*, Penelope Gouk, ed., Londres, 1985.
- Waller, Gary F.. *Mary, Countess of Pembroke*, Salzburgo, 1979.
- Warburg, Aby, *Die Erneuerung der Heidnische Antike: Gesammelte Schriften*, 2 vols., Leipzig y Berlín. 1932: trad. ital. *La Rinascita del paganesimo antico*, Florencia, 1966.
- Wardrop, James, *The Script of Humanism*, Oxford, 1963.
- Warnicke, Retha M., «Women and Humanism in the Renaissance», en *Renaissance Humanism*, Albert Rabil Jr., ed., Filadelfia, 1988. vol. 2, pp. 39-54.
- Warnke, Marlin, *Hofkünstler*, Colonia, 1985; *The Court Artist*, trad. ing. D. McLintock, Cambridge, 1993.
- Weber, Henri, *La Création poétique au 16e siècle en France*, 2 vols., París, 1956.
- Weinberg, Florence M., *Gargantua in a Convex Mirror: Fischart's view of Rabelais*, Nueva York, 1986.
- Weiss, Roberto. *Humanism in England*, 1941; 2ª ed., Oxford, 1957.

- , *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, Oxford, 1969.
- Welch, Evelyn S., *Art and Society in Italy, 1350-1500*, Oxford, 1997.
- Wilde, Johannes, «The Hall of the Great Council of Florence», 1944, reimpreso en *Renaissance Art*, Creighton Gilbert, ed., Nueva York, 1970, pp. 92-132.
- Wilson, Donald B., *Ronsard, Poet of Nature*, Manchester, 1961.
- Wilson, N. G., *From Byzantium to Italy: Greek studies in the Italian Renaissance*, Londres, 1992.
- Witt, Ronald G., *Hercules at the Cross-Roads: The life, work and thought of Coluccio Salutati*, Durham, N. C., 1983.
- Wittkower, Rudolf, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Londres, 1949.
- Woods-Marsden, Joanna, *The Gonzaga of Mantua and Pisanello's Arthurian Frescoes*, Princeton. N. J., 1988.
- Wortman, Richard S., *Scenarios of Power: Myth and ceremony in Russian monarchy*, Princeton, N. J., 1995.
- Wu, Pei-Yi, *The Confucian's Progress: autobiographical writings in Traditional China*, Princeton, N. J., 1990.
- Wüttke, Dieter, *Aby M. Warburgs Methode als Anregung und Aufgabe*, Gotinga, 1977.
- Yashiro, Yukio, *Sandro Botticelli*, 3 vols. Londres, 1925.
- Yates, Frances A., *French Academies of the Sixteenth Century*, Londres, 1947.
- , «Elizabethan Chivalry: the Romance of the Accession Day Tilts», 1957. Reimpreso en *Astraea: The imperial theme in the sixteenth century*, Londres, 1975, pp. 88-111.
- , *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Londres, 1964 (hay trad. cast.: Domènec Bergadà, *Giordano Bruno y la tradición hermética*, Barcelona, 1983 ).
- Zamora, Margarita, *Language, Authority and Indigenous History in the Comentarios Reales de los Incas*. Cambridge, 1988.
- Zapella, Giuseppina, *Il ritratto nel libro italiano del '500*, 2 vols., Milán, 1988.
- Zavala, Silvio, *La «Utopía» de Tomás Moro en la Nueva España*, México, 1937.
- , *St Thomas More in New Spain*, Londres, 1955.
- Zhiri, Oumelbanine, *L'Afrique au miroir de l'Europe: Fortunes de Jean Léon l'Africain à la Renaissance*, Ginebra, 1991 .
- Zimmermann, T. C. Price, *Paolo Giovio: The historian and the crisis of sixteenth-century Italy*, Princeton, N. J., 1995.

#### Cronología

Las fechas de los libros anteriores a 1450 corresponden a la composición del texto o a la dedicatoria; las posteriores a 1450 corresponden a la publicación.

- 1336 Ascensión de Petrarca al Monte Ventoso
- 1337 Petrarca, *De viris illustribus*
- 1345 Petrarca encuentra las *Lettere ad Attico* de Cicerón
- 1356 Petrarca en Praga
- 136 Petrarca. *De sui ipsius et multorum ignorantia*
- 1375 Salutati nombrado canciller de Florencia
- 1397 Crisoloras llega a Florencia
- 1398 Metge, *Lo somni*
- 1401 Victoria de Ghiberti sobre Brunelleschi en la competición por las puertas del Baptisterio
- 1403 Bruni, *Laudatio florentinae urbis*
- 1415 Bruni. *Historiae florentini populi*
- 1418 Competición por la cúpula de la catedral de Florencia
- 1419 Brunelleschi, *Ospedale degli Innocenti*, Florencia
- 1427-1454 Bruni nombrado canciller de Florencia
- c. 1427 Masaccio, *Tributo della Moneta*
- 1435 Alberti, *Della pittura*
- 1444 Enea Silvio Piccolomini, *De duobus amantibus*
- 1444-1446 Biondo, *Roma Instaurata*
- c. 1445-1453 Donatello, *Gattamelata*, Padua
- 1450 Biblia de Gutenberg, primer libro impreso
- 1453 Caída de Constantinopla

1453 Poggio nombrado canciller de Florencia  
1469 Primer libro impreso en Venecia  
1470 Primer libro impreso en París  
1474 Ficino, *Theologia Platonica*  
1476 Primer libro impreso en griego  
c. 1478 Botlicelli, *Primavera*  
1486 Pico pronuncia el discurso *De Dignitate Hominis*  
1487-1491 Granovitaia Palata, Kremlin  
1490 Llegada de Isabella d'Este a Mantua  
1492 Nebrija, *Gramática castellana*  
1494 Invasión francesa de Italia  
1496 Conferencias de Colet sobre san Pablo  
c. 1497 Leonardo, *La última cena*  
1497 Fundación de la Sodalitas litteraria danubiana en Viena  
1499 Rojas, *La celestina*  
1502 Cetus, *Amores*  
1504 Pietro Martire, *Decades de orbe novo*, parte 1  
1506 Bramante inicia la construcción de San Pedro  
1506 Esztergom, capilla de Bakócz  
1508 Budé, *Annotationes in Pandectarum libros*  
1508-1512 Miguel Ángel pinta los frescos de la Capilla Sixtina  
1509-1511 Rafael, *Parnaso, Escuela de Atenas*  
1511 Erasmo, Elogia de la locura  
c. 1513 Maquiavelo escribe *El príncipe*  
1515-1517 *Epistolae Obscurorum Virorum*  
1516 Ariosto, *Orlando furioso*  
1516 Erasmo, *Institutio Principis Christiani*  
1516 Moro, *Utopía*  
1516 Pomponazzi, *De immortalitate animae*  
1519 Erasmo, *Colloquia*  
1519 Miguel Ángel inicia la tumba de Giuliano de Médicis  
1520 Vives, *Contra pseudodialecticos*  
1520 Hutten, *Inspicientes*  
1524 Erasmo. *De libero arbitrio*

1525 Inicio de construcción de la Biblioteca Laureuziana  
c. 1525 Giulio Romano inicia la construcción del Palazzo del Tè, Mantua  
1526 Inicio de construcción del palacio de Granada  
1527 Inicio de construcción del palacio de Fontainebleau  
1527 Vida, *Ars poetica*  
1527 Saco de Roma por las tropas imperiales  
1528 Castiglione, *Il cortegiano*  
1528 Erasmo, *Ciceronianus*  
1529 Altdorfer, *Batalla de Iso*  
1529 Guevara, *Relox*  
1529 Valdés, *Mercurio y Carón*  
1530 Francisco I nombra los primeros *Lecteurs royaux* en París  
1531 Alciati, *Emblemata*  
1534 Rabelais, *Gargantúa*  
1537-1545 Serlio, *Trattato di architettura*, libros 1-4  
1537 Inicio de construcción de la Biblioteca Marciana  
1537-1541 Miguel Ángel, *El juicio final*  
1538 Fundación de la Academia de Estrasburgo  
1540 Johannes Magnus, *Historia Gothorum*  
1543 Copérnico, *De revolutionibus orbium coelestium libri VI*  
1543 Ramos, *Aristotelicae animadversiones*  
1543 Vesalius, *De corporis humani fabrica*  
1545-1563 Concilio de Trento  
1547 Goujon inicia la construcción de la Fontaine des Innocents  
1549 Du Bellay, *Défense et illustration de la langue française*  
1550 Beza, *Abraham sacrificant*  
1550 Držić, *Dundo Maroje*  
1550-1559 Ramusio, *Navigazioni el viaggi*  
1550 Vasari, *Vite de' piú eccellenti pittori*  
1552 Ronsard, *Amours*  
1555 Lasso, *Il primo libro de madrigali*  
1555 Lahé, *Oeuvres*  
1556 Fundación del colegio jesuita de Praga

- 1558 Johannes Magnus, *Historia de gentis septentrionalibus*  
c.1559 Montemayor, *Diana*  
1561-1567 Guicciardini, *Storia d'Italia* (póstuma)  
1563 Orta, *Coloquios dos simples*  
1564 Gil Polo, *Diana enamorada*  
1565 Heere, *Den Hof en Boomgaerd*  
1565 Fundación del colegio jesuita de Braniewo (Braunsherg)  
1565-1574 Monardes, *Dos Libros*  
1569 Ercilla, *La Araucana*, parte I  
1569 Fundación del colegio jesuita de Vilnius (Wilno)  
1570 Bâif funda la Académie de Poésie et de Musique  
1570 Noot, *Het Bosken*  
1570 Ortefus, *Theatrum Orbis Terrarum*  
1570 Palladio, *Quattro Libri di archtittetura*  
1572 Camões, *Os Lusíadas*  
1572 Jean de la Taille, *Satül le fureux*  
1573 Tasso, *Aminta*  
1575 Huarte, *Examen de Ingenios*  
1576 Bodin, *Six Livres de la Politique*  
1578 Kochanowski, *Odprawa poslow greckich*  
1580 Montaigne, *Essais* 1-2  
1580 Tasso, *Gerusalemme Liberata*  
1581 Beaujoyeux, *Ballet comique de la reine*  
1581 Vincenzo Galilei, *Dialogo della musica antica et della moderna*  
1583 León, *Nombres de Cristo*  
1584 Lipsio, *De constantia*  
1585 Apertura del Teatro Olimpico, Vicenza  
1585 Cervantes, *La Galatea*  
1589 *Intermedi* para la boda de Ferdinando de Médicis  
1589 Botero, *Ragion di Stato*  
1589 Busbecq, *Legatio Turcica*  
1589 Guarini, *Il pastor Fido*  
1589 Hakluyt, *Navigations*  
1590 Arcimboldo, retrato de Rudolfo II como Vertumnus  
1590 Bry, *America*  
1590 Stevin, *Burgerlick Leven*  
1590 Lomazzo, *Idea*  
1590 Spenser, *Faerie Queene*, libros 1-3  
1591 Marinella, *La nobiltà et l'eccellenza delle donne*  
1594 Shakespeare, *Rape of Lucrece*  
1598 Interpretación de *Dafne* de Peri  
1600 Giordano Bruno quemado en Roma  
1600 Interpretación de *Euridice* de Peri  
1600 Representación de *Hamlet* de Shakespeare  
1600 Pozzo, *Il merito delle donne*  
1601 Sęp-Szarzyński, *Rytm*  
1604 Mander, *Het Schilderboek*  
1605 Cervantes, *Don Quijote*, parte I  
1607-1627 D'Urfé, *Astrée*  
1607 Interpretación de *Orfeo* de Monteverdi  
1608 Interpretación de *Arianna* de Monteverdi  
1609 Bacon, *De sapientia veterum*  
1609 Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*  
1611 Hooft, *Emblemata amatoria*  
1614 Szymonowicz, *Sielanki*  
1614 Webster, *Duchess of Malfi*  
1616 Heinsius, *Nederduytsche Poemata*  
1616 Jonson, *Works*  
1616 Jones inicia la construcción de la Queen's House, Greenwich  
1617 Bredero, *Spanse Brabander*  
1617 Maier, *Atalanta Fugiens*  
1617 Opitz, *Aristarchus*  
1619 Jones inicia la construcción de la Banqueting House, Whitehall  
1619 Kepler, *Harmonice Mundi*  
1620 Bacon, *Novum Organum*  
1621 Barclay, *Argenis*  
1621 Burton, *Anatomy of Melancholy*  
1623 Shakespeare, *Works*, primera edición en folio

1624 Opitz, *Buch von der deutschen Poeterei*

1627 Schutz, *Daphne*

## NOTAS

### Introducción (pp. 11-24)

- 1 Burckhardt, 1860.
- 2 Lyotard, 1979; Bouwsma, 1979.
- 3 Farago, 1995.
- 4 Bonfil, 1984, 1990.
- 5 Scholem, 1941; Yates. 1964, pp. 49-57, 92-94; Rosenthal, 1975.
- 6 Quadflieg, 1985.
- 7 Morison, 1955; Hobson, 1989.
- 8 Hale, 1993.
- 9 Burke, 1996.
- 10 Braudel, 1974, pp. 2.142-2.148.
- 11 Geldner, 1968-1970; Białostocki, 19766.
- 12 Sorelius y Srigley, 1994.
- 13 Campbell, 1995a.
- 14 Bauch, 1903.
- 15 Jauss, 1974; Certeau, 1980.
- 16 Friedman, 1989b.
- 17 Warburg, 1932; cf. Gombrich, 1970.
- 18 Febvre, 1925, p. 584.
- 19 Braudel, 1989; cf. Białostocki, 1988.
- 20 Sydow, 1948; Pálsson, 1993.
- 21 Marías, 1989; Farago, 1995.
- 22 Pollock, 1986.

- 23 Loewenberg, 1995, pp. 46-89.
- 24 Foucault, 1963; Ophir y Shapin, 1991.
- 25 Stinger, 1977, p. 6; Collett. 1985.
- 26 Brann, 1981.
- 27 Torbarina, 1931; Kadić, 1962
- 28 Cherniavsky, 1968; Bradshaw. 1979
- 29 Gruffyd, 1990.
- 30 Białostocki, 1965.
- 31 Cf. Cochrane, 1970; Lafond y Stegmann, 1981.
- 32 Marías, 1989.
- 33 Cf. Sahlins, 1985.
- 34 Fernández, 1977; Lakoff y Johnson, 1980.

### Capítulo uno (pp. 25-48)

- 35 Bartlett, 1993, pp. 269-291; cf. Southern, 1995.
- 36 Benevolo, 1993, p. 42.
- 37 Holmes, 1986, pp. 159-160.
- 38 Grendler, 1988.
- 39 Holmes, 1986, pp. 129-158.
- 40 Southern, 1995.
- 41 Curtius, 1947; Bolgar, 1954.
- 42 Hyde, 1973; Skinner, 1995.
- 43 Setton, 1956; Geanakoplos, 1976; Kristeller, 1979, pp. 137-150.
- 44 Branca, 1956.

45 Meiss, 1951.  
46 Ullman, 1963, pp. 99 ss.  
47 Witt, 1983.  
48 Garin, 1961.  
49 Sabbadini, 1905  
50 Baron, 1955.  
51 Hyde, 1973, pp. 157-164.  
52 Trinkaus, 1970, pp. 555-562.  
53 Garin, 1961, 1975, pp. 5-38.  
54 Gombrich, 1967.  
55 Burns, 1971; Smith, 1992.  
56 Onians, 1988, pp. 130-146.  
57 Paoletti y Radke, 1997, pp. 176-190.  
58 Garin, 1947; Field, 1988; Hankins, 1991, vol- I, pp. 267-359.  
59 Yates, 1964, pp. 62-83; Walker, 1972, pp. 30-59.  
60 Garin, 1961; Secret, 1964, pp. 24-43.  
61 Branca, 1973; Grafton, 1991, pp. 47-75.  
62 Dempsey, 1992.  
63 Warnke, 1985, pp. 46-54.  
64 Holmes, 1986.  
65 Weiss, 1969.  
66 Gaeta, 1955; Kelley, 1970, pp. 29-50; Camporeale, 1972; Bentley, 1987, pp. 84-137.  
67 Schofield, 1992.  
68 Woods-Marsden, 1988; Paoletti y Radke, 1997, pp. 246-250, 281-293.

69 Greenstein, 1992.  
70 Branca, 1973.  
71 Morison, 1955; Raby, 1982; Brown, 1988; Paoletti y Radke, 1997, pp. 258-280.  
72 McAndrew, 1969; Howatxi, 1980, pp. 114-127.  
73 Warnke, 1985.  
74 Gratton y Jardine, 1986, pp. 29-57; King, 1980.

#### Capítulo dos (pp. 49-63)

75 Huizinga, 1919.  
76 Panofsky, 1953.  
77 Hale, 1993.  
78 Kipling, 1977.  
79 Morand, 1991.  
80 Archambault, 1974.  
81 Gallet-Guerne, 1974.  
82 Hyma, 1950.  
83 Campbell, 1995b.  
84 Warburg, 1932.  
85 Setton, 1956; Luttrell, 1960.  
86 Rubió i Lluch, 1917-1918; Rubio, 1964.  
87 Guillemain, 1962.  
88 Coville, 1934; Ouy, 1973; Saccaro, 1975.  
89 Simone, 1961.



90 Meiss, 1967, pp. 36-67, 302.  
91 Mann, 1970, 1980.  
92 Segel, 1989, 18-35; Weiss, 1941, pp. 97-106.  
93 Melczer, 1979, p. 33.  
94 Weiss, 1941, pp. 103-104.  
95 Weiss, 1941, pp.61-65, 115-118; Diego de Burgos, citado en Schiff, 1905, pp. 142.  
96 Quoted in Witt, 1976, p. 5.  
97 Garets, 1946.  
98 Babinger, 1953; Chastel, 1966.  
99 Csapodi, 1969.  
100 Białostocki, 1976; Feuer Toth, 1990; Kaufmann, 1995, pp. 39-46.  
101 Geldner, 1970.  
102 Eisenstein, 1979, pp. 163-302.  
103 Likhachev, 1962; Birnbaum, 1969; Milner-Gulland, 1974.  
104 Gukovski, 1967; Kovalevsky, 1976; Kaufmann, 1995, pp. 30-39.  
105 Schaeder, 1929; Denissoff, 1943.  
106 Braudel 1974, 1989.

#### Capítulo tres (pp. 64-91)

107 Gilbert, 1965, pp. 49-200.  
108 Chastel, 1983; De Caprio, 1991.  
109 Gilbert, 1949; Albertini, 1955.  
110 Seymour, 1967, pp.55-63; Wilde, 1944.

111 Sebastiano del Piombo, 1520, citado en Pastor, 1886, vol. 8, p. 347.  
112 Mace, 1969.  
113 Javitch,1991; Richardson, 1994.  
114 Summers, 1981; cf. Baxandall, 1971.  
115 Rubin, 1995; Haskell y Penny, 1981, pp. 7-23.  
116 Onians, 1988, pp, 225-262.  
117 Alberici, 1984.  
118 Oberhuber, 1984; Landau y Parshall, 1994, pp. 103-168.  
119 Dacos, 1969, pp. 5-41; Chastel, 1983.  
120 Borsellino, 1973.  
121 Chastel, 1983, pp. 169-178.  
122 Rico, 1978.  
123 Spitz, 1957.  
124 Gunn y Lindley, 1991.  
125 Knecht, 1982, pp. 425-461; Cox-Rearick, 1995.  
126 Rosenthal,1985.  
127 Strelka, 1957; Eichberger y Beaven, 1995; Boogert y Kerkhoff, 1993.  
128 Lewalski, 1967; Białostocki, 1976, p. 35.  
129 Haskell y Penny, 1981, pp. 1-6.  
130 Lach, 1977, pp. 57-64; Dias, 1988.  
131 Panofsky, 1943; Białostocki, 1986-1987.  
132 Spitz, 1957; Brann, 1981.  
133 Renaudet, 1916; Rice, 1970.  
134 López Rueda, 1973; Benlley, 1987, pp. 70-111.  
135 Fumaroli, 1988.

136 López Rueda, 1973; Wilson, 1992.  
137 Scholem, 1941.  
138 O'Malley, 1968; Wittkower, 1949, pp. 102-107; Foscarini y Tafuri, 1983  
139 Secret, 1964, 44-72; Béhar, 1996, pp. 13-62.  
140 Lauvergnat-Ganière, 1988, pp. 197-234.  
141 Bataillon, 1937, pp. 419-438.  
142 Maffei, 1956; Kelley, 1970; La Garanderie, 1976.  
143 Fumaroli, 1980, pp. 101-115.  
144 Pine, 1986, pp. 124-234.  
145 Overfield, 1984, pp. 247-297.  
146 Rosenthal, 1961.  
147 Buck, 1988.  
148 Pigman, 1979.  
149 Bataillon, 1937; Menchi, 1987.

#### Capítulo cuatro (pp. 92-147)

150 Haydn, 1950; Hauser, 1951, vol. 2, pp. 88-95; Battisti, 1962.  
151 Shearman, 1967; Gombrich, 1982.  
152 Lafond y Stegmann, 1981; Tomlinson, 1985, pp. 247.  
153 Maravall, 1966.  
154 Trovato, 1991, pp. 219-228; Richardson, 1994, pp. 92-126.  
155 Melion, 1991, pp. 24, 96-97.  
156 Puppi, 1973; Tavernor, 1990.

157 Croll, 1966; cf. Fumaroli, 1980, pp. 170-179.  
158 Hahr, 1907-1910, vol. 2; Białostocki, 1976b.  
159 Beach, 1992, pp. 53-55; Cahill, 1982, pp. 176-183.  
160 Spence, 1984, pp. 131-132, 141-142, 159.  
161 Zavala, 1937, 1955.  
162 Fraser, 1986, 1990.  
163 Zamora, 1988; Brading, 1991, pp. 255-272; MacCormack, 1991, pp. 332-382.  
164 Telle, 1974; Fumaroli, 1980, pp. 110-115.  
165 Croll, 1966; Fumaroli, 1980, pp. 152-161.  
166 Mortier, 1974, pp. 46-59.  
167 Dacos, 1969, p. 141.  
168 Warnke, 1985, p. 137.  
169 Thoren, 1985.  
170 Guillaume, 1983; Kaufmann, 1995, p. 223.  
171 Bevers, 1985, pp. 22-30, 79-81.  
172 Citado en Marnef, 1996, p. 14.  
173 Borsay, 1989; Tittler, 1991.  
174 Puppi, 1973; Tavernor, 1991.  
175 Kaufmann, 1995, pp. 143-151.  
176 Bardou, 1963, pp. 50-73.  
177 Summerson, 1953, p. 54; Airs, 1988, p. 49.  
178 Białostocki, 1965.  
179 Hitchcock, 1981, pp. 133-134.  
180 Białostocki, 1965.

- 181 Girouard, 1966.  
182 Summerson, 1953.  
183 Avery, 1987, 161; cf. Warnke, 1985, p. 90.  
184 Cantimori, 1939.  
185 Dannenfeldt, 1955.  
186 Iversen, 1961, pp. 59-82; Aufrère. 1990.  
187 Dubois, 1972.  
188 Nordström, 1944-1972; Johannesson, 1982.  
189 Palisca, 1985, pp. I-22; Owens, 1995.  
190 Yates, 1947, pp. 19-36.  
191 Walker, 1985; Palisca, 1985, pp. 280-332.  
192 Rose, 1975, pp. 90-117.  
193 Rose, 1975, pp. 111, 133.  
194 Grafton, 1991, pp. 178-203.  
195 Panofsky, 1954.  
196 Hannaway, 1975.  
197 Schmidt, 1938.  
198 Eisenstein, 1979, pp. 575-635.  
199 Kuhn, 1957; Blumenberg, 1965; Rose, 1975, pp. 118-142.  
200 O'Malley, 1965; Carlino, 1994.  
201 Bakhtin, 1975.  
202 Villey, 1908.  
203 Citado en Balsamo, 1992, pp. 75.  
204 Citado en Kelley, 1970, pp. 279-280.  
205 Citado en Helgerson, 1992, p. 1.  
206 Balsamo, 1992, pp. 150-151.  
207 Burke, 1998a.  
208 Weinberg, 1986.  
209 Citado en Jones, 1953, p. 71.  
210 Forster, 1970.  
211 Nolhac, 1921, pp. 205-235; Maugain, 1926.  
212 Phillips, 1977.  
213 Thompson, 1988.  
214 Jones-Davies, 1984; Ferreras, 1985; Burke, 1989; Cox, 1992.  
215 Schon, 1954.  
216 Klaniczay, 1977, pp. 47-78.  
217 Pastor, 1983, pp. 207-275.  
218 Quint, 1993.  
219 Burke, 1978.  
220 Rico, 1970.  
221 Kadic, 1959.  
222 Boughner, 1954; Lazard, 1978, pp. 211-243.  
223 Tedeschi, 1974.  
224 Dainville, 1978; Mészáros, 1981.  
225 Dainville, 1978, pp. 168-170, 186-189.  
226 Checa, 1992.  
227 Evans, 1973; Kaufmann, 1985; Fuciková, 1988.  
228 Skovgaard, 1973; Christensen, 1988; Heiberg, 1988.  
229 Simon, 1966; Schindling, 1977; Huppert, 1984.  
230 Bièvre, 1988.

231 Antal, 1948; Yates, 1957, p. 108.  
232 Weber, 1956, pp. 63-106.  
233 Walde. 1932; Steinmetz, 1991.  
234 Evans, 1973, pp. 140-143, 212-215.  
235 González Palencia y Mele, 1943.  
236 Rosenberg, 1955.  
237 Riebesell, 1989; Robertson, 1992.  
238 Picquard, 1947-1948, 1951; Durme, 1953, pp. 337-357.  
239 Summerson, 1953, pp. 46 s.; Summerson, 1959.  
240 Dionisotti, 1967, pp. 237-239; Piéjus, 1982.  
241 Keating, 1941, pp. 49-69.  
242 Friedman, 1989a, p. 103.  
243 Waller, 1979; Lamb, 1982, 1990.  
244 Burke, 1995a, pp. 148-150.  
245 Grafton y Jardine, 1986, pp. 38, 51.  
246 Lamb, 1985; Warnicke, 1988.  
247 Steinmetz, 1991, p. 134.  
248 Lemaire, 1996.  
249 Citado en Meiss, 1967, p. 362.  
250 Feldman, 1995, pp. 104-108.  
251 Jordan, 1990, pp. 173-177; Rosenthal, 1992.

#### Capítulo cinco (pp. 148-194)

252 Cohen y Cohen, 1993, pp. 243-277.

253 Huizinga, 1915.  
254 Backvis, 1958-1960; Barycz, 1967; Boucher, 1986, pp. 97-125.  
255 Torbarina, 1931, p. 52.  
256 Sozzi, 1972.  
257 Stone, 1965, pp. 549-555; cf. Girouard, 1966.  
258 Girouard, 1978.  
259 Henderson, 1995.  
260 Citado en Mercer, 1962, p. 99.  
261 Goldthwaite, 1987, 1993, pp. 226-227; Thornton, 1991.  
262 Esdaile, 1946; Mercer, 1962, pp. 217-252; Llewellyn, 1996.  
263 Mercer, 1962, pp. 60-98; Thornton, 1991.  
264 Welch, 1997, parte 4.  
265 Schubring, 1915; Riccardi-Cubitt, 1992.  
266 Roberts, 1995.  
267 Hayward, 1976.  
268 Marquand, 1922, pp. 2, 64, y nº 122-142, 157-167, 302-309, 312-320.  
269 Rackham, 1952.  
270 Mercer, 1962, pp. 115-120.  
271 Brown y Lorenzoni, 1993, p. 29; Schmitt, 1989, pp. 215-258.  
272 Santore, 1988; cf. Liebenwein, 1977, Thornton, 1998.  
273 Philip Hainhofer, citado en Mercer, 1969, p. 118.  
274 Riccardi-Cubitt, 1992.  
275 Schlosser, 1908; Lugli, 1983; Impey y MacGregor, 1985; Findlen, 1989.  
276 Zimmermann, 1995, pp. 159-162, 187-189.

- 277 Kaufmann, 1994.  
278 Lazzaro, 1990.  
279 Clunas, 1996.  
280 Warnke, 1985, p. 187; Fleischer, 1979.  
281 Benevolo, 1993, pp. 85-104, 112-123.  
282 Lotz, 1977.  
283 Benevolo, 1993, p. 119.  
284 Schindling, 1977. Cf. Simon, 1966 y Huppert, 1984.  
285 Fumaroli, 1980; Murphy, 1983; Skinner, 1996, pp. 19-211.  
286 Moss, 1996.  
287 Morford, 1991; Burke, 1996.  
288 Lach, 1977, pp. 10-45; Pomian, 1987, p. 35; Morán y Checa, 1985.  
289 Wurdrop, 1963; Petrucci, 1986.  
290 Wüttke, 1977.  
291 Forster, 1969, pp. 1-83.  
292 Maczak, 1978.  
293 Maczak, 1978, pp. 272-273.  
294 Saulnier, 1948, pp. 38-44.  
295 Stagl, 1980; Rubiès, 1995.  
296 Oestreich, 1969, 1982; Reinhard, 1986.  
297 Elias, 1939; Maniczay, 1990, p. 83.  
298 Céard, 1977.  
299 Blumenberg, 1966, 3ª parte: cf. Blumenberg, 1988, Daston, 1995.  
300 Lugli, 1983; Olmi, 1992.  
301 Albertini. 1955; Gilbert, 1965, pp. 105-152.  
302 Burke, 1969; Kelley, 1970, pp. 29-50.  
303 Curtius, 1948; Moss, 1996.  
304 Bataillon, 1960; Rosenthal, 1973.  
305 Saunders, 1989.  
306 Panofsky, 1939, p. 146.  
307 Panofsky, 1924.  
308 Fumaroli, 1980. pp. 498-519.  
309 Oestreich, 1982, pp. 267-271; Morford, 1987.  
310 Jehasse, 1976, pp. 636-639; MacDonald y Murphy. 1990. pp. 86-95.  
311 Gurevich, 1995; cf. Batkin, 1989.  
312 Lach, 1965, pp. 204-209; Broc, 1980; Lestringant, 1991; Grafton, 1992.  
313 Zimmermann, 1995, pp. 121-122, 140.  
314 Helgerson. 1992, pp. 163-191.  
315 Boxer, 1948.  
316 Burke, 1985.  
317 Lach, 1977, pp. 742-794.  
318 Zhiri, 1991.  
319 Impey y Macgregor, 1985; Olmi, 1992, pp. 211-52.  
320 Broc, 1980.  
321 Lach, 1977, pp. 235-252.  
322 Honour, 1975; Lestringant, 1990, 1991. 1994.  
323 Cliozzi, 1977, pp. 286-306; Pagden, 1982, pp. 109-118.  
324 Hay, 1957; Chabod, 1964.  
325 Strauss, 1959; Broc, 1980. pp. 99-119.

326 Rowse, 1950, pp. 31-65; cf. Helgerson, 1992, pp. 107-147.  
327 Raby, 1982; Brown, 1988.  
328 Lach, 1977, pp. 131-172; cf. Lazzaro, 1995.  
329 Olmi, 1992, pp. 21 ss.  
330 Febvre, 1942, p. 437.  
331 Burckhardt, 1860. cap. 4; cf. Stierle, 1979.  
332 Curtius, 1948, pp. 183-202; Turner, 1966.  
333 Wilson, 1961.  
334 Koerner, 1993.  
335 Buck, 1988, Spadaccini y Talens, 1988.  
336 Wu, 1990, p. 196  
337 Guglielminetti, 1977; Burke, 1992.  
338 Greenblatt, 1980.  
339 Jardine, 1993.  
340 Burke, 1998.  
341 Mayer y Woolf, 1995.  
342 Burke, 1995.  
343 Zappella, 1988.  
344 Citado en Checa. 1992, p. 451.  
345 Esdaile, 1946, pp. 47-48.  
346 Yates, 1957; Ferguson, 1960; Mercer, 1962, pp. 85-90; Girouard, 1966.

Epílogo (pp. 195-206)

347 Starobinski, 1982.

348 Rousset, 1953; Backvis, 1963-1965.  
349 Thorndike, 1951.  
350 Grant, 1978; Schmitt, 1983.  
351 Shapin, 1996.  
352 Nicolson, 1950; Foucault, 1966.  
353 Butterfield, 1949, p. VIII.  
354 Tomlinson, 1987.  
355 Stechow, 1968; Jaffé, 1977.  
356 Cochrane, 1970; Lafond y Stegmann, 1981; Tomlinson, 1987, pp. 243-260.  
357 Borsay, 1989, pp. 104-106.  
358 Wortman, 1995, pp. 42-46.  
359 Panofsky, 1954; Cochrane, 1976, p. 1.057.  
360 Fumaroli, 1980, pp. 202-226.  
361 Kaegi, 1936; Flitner, 1952, pp. 120-129; Mansfield, 1979, pp. 236-258.  
362 Fussell, 1965.  
363 Pocock, 1975, pp. 423-552.  
364 Spranger, 1909; Knoll, 1982; Sorkin, 1983.  
365 Rüegg, 1944.  
366 Levenson, 1958, p. XX.  
367 Tinkler, 1992; Crinkley, 1970.  
368 Toynebee, 1954, pp. 557.  
369 Tavernor, 1990, pp. 151-209.  
370 Levey, 1960; Bullen, 1994, pp. 80-90.

371 Citado en Gombrich, 1961a.

372 Brandt, 1992.

373 Milde, 1981; Pavoni, 1997.

374 Ferguson, 1948, pp. 179-252; Bullen, 1994.

375 Yashiro, 1925, pp. 82-83, 89, 99-101, 148.