

LA TERCERA DIMENSIÓN DEL ESPEJO

ensayo sobre la mirada renacentista

Juan Bosco Díaz-Urmeneta
Pedro A. Jiménez Manzorro

Editorial Universidad de Sevilla



JUAN BOSCO DÍAZ-URMENETA MUÑOZ
VERSIÓN DE LOS APÉNDICES PEDRO A. JIMÉNEZ MANZORRO

LA TERCERA DIMENSIÓN DEL ESPEJO

ENSAYO SOBRE LA MIRADA RENACENTISTA

Prólogo de Diego Romero de Solís



SEVILLA 2018

Colección: Arte

COMITÉ EDITORIAL:

José Beltrán Fortes
(Director de la Editorial Universidad de Sevilla)

Araceli López Serena
(Subdirectora)

Concepción Barrero Rodríguez

Rafael Fernández Chacón

María Gracia García Martín

Ana Ilundáin Larrañeta

María del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado

Manuel Padilla Cruz

Marta Palenque Sánchez

José-Leonardo Ruiz Sánchez

Antonio Tejedor Cabrera

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

Edición digital de la primera edición impresa en 2004

© EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA 2018

C/. Porvenir, 27 - 41013 Sevilla.

Tlfs.: 954 487 447; 954 487 451; Fax: 954 487 443

Correo electrónico: eus4@us.es

Web: <<http://www.editorial.us.es>>

© JUAN BOSCO DÍAZ-URMENETA MUÑOZ 2018

© DE LAS TRADUCCIONES, PEDRO A. JIMÉNEZ MANZORRO 2018

ISBNe: 978-84-472-2115-8

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/9788447221158>

Digitalización y realización interactiva: ed-Libros

A la memoria de mis padres, Leandro y María.

Agradecimientos

Por las imágenes:

Albertina Museum. Viena.

Centro Studi Antoniani. Padua.

Kerkerfabriek Onze-Lieve-Vrouw. Brujas.

Kunshistorisches Museum. Viena.

Ministero per i Beni e le Attività Culturali:

Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artístico e Demoantropologico delle Marche.
Urbino.

Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artístico e Demoetnoantropologico di
Arezzo. Arezzo.

Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artístico e Demoetnoantropologico per le
province di Bologna, Ferrara, Ravenna, Forli-Cesena e Rimini. Bologna.

Soprintendenza speciale per il Polo Museale fiorentino. Florencia.

Soprintendenza speciale per il Polo Museale romano. Roma.

Musei Vaticani. Ciudad del Vaticano, Roma.

Musée du Louvre. París.

Musée Fabre. Montpellier.

Museo del Prado. Madrid.

Öffentliche Kunstsammlung. Basilea.

Royal Academy of Arts. Londres.

Royal Collection Windsor Castle. Windsor.

Staatliche Kunstsammlungen. Dresde.

The British Museum, Londres.

Por el texto para la traducción de Bruno:

Friedrich Frommann Verlag-G. Holzboog. Stuttgart.

Quiero mostrar también mi agradecimiento a los profesores Diego Romero de Solís –que leyó la primera redacción y accedió a prologar la definitiva–, Rocío de la Villa Ardua y Emilio Rosales Mateos que leyeron pacientemente el texto y a María Teresa Beguiristain con la que lo discutí y me animó a publicarlo. A todos debo valiosas observaciones.

Agradecer, asimismo, su esfuerzo a los profesionales de las Bibliotecas de las Facultades de Ciencias de la Información y de Filosofía, y del Departamento de Filologías Integradas (área de conocimiento de Filología Italiana) de la Universidad de Sevilla.

A mi mujer y a Isabel Montañó por su paciencia en viajes cuyo objeto era poder examinar directamente las obras aquí analizadas.

Índice

Prólogo	13
Introducción	19
Notas a la introducción	24
1. La mirada-espejo: El tercer filósofo	25
Notas al capítulo 1	34
2. La irreductibilidad de la mirada: el enigma de la apariencia	37
2.1. El potencial de lo sensible: conceptos, formas sensibles, imágenes	38
2.2. La palabra nueva: magos, tecnólogos, artistas	45
2.3. El esplendor de la apariencia	57
2.3.1. La <i>apariencia</i> en Cusa, Ficino y Bruno	60
2.4. Una nueva interioridad	67
Notas al capítulo 2	80
3. Una naturaleza insondable	89
3.1. Imágenes del alma	89
3.2. Figuras de lo ilimitado	96
3.2.1. Ficino y la poética de la luz	96
3.2.2. La llamada de la <i>artefiziosa natura</i>	98
3.2.3. Universo insondable y alternativas sobre el humanismo: Cusa y Bruno	104
3.2.4. Furor e imaginación	113
3.3. Crítica de la visión	115
Notas al capítulo 3	119
4. El cuadro y el orden de la mirada	125
4.1. La tercera dimensión del espejo	125
4.2. Pautas de la mirada	131
4.3. Medidas del mundo, espacios de la mente	137
4.4. Conceptos de armonía	149
4.5. El sentido de los cuerpos	166
4.5.1. Dinamismo natural, cuerpos clásicos	176



4.6. Lo diáfano, las llamas circulares, el lucernario	189
4.7. <i>Mens</i> y Universo	208
Notas al capítulo 4	211
5. Saturno y Hermes: un arte de ideas.....	223
5.1. Lo visible como idea.....	223
5.2. Saturno y la construcción de la <i>mens</i>	228
5.3. Hermes y la manifestación de lo oculto	246
Notas al capítulo 5	264
6. La búsqueda de un lugar	271
6.1. Dos dimensiones de la mirada.....	271
6.2. El <i>circuito de las Gracias</i>	277
6.3. El secreto de Capricornio	293
Notas al capítulo 6	314
7. Casi un balance: la fuerza de la fantasía	319
Notas al capítulo 7	323
Apéndices	
I. Marsilio Ficino, <i>orphica comparatio Solis ad Deum</i>	325
II. Marsilio Ficino, <i>Quid sit lumen</i>	335
III. Giordano Bruno, <i>Oratio valedictoria</i>	351
Bibliografía	387

Prólogo

La imaginación es un concepto fundamental en la filosofía kantiana. Si hay un filósofo de la imaginación, lo es Kant, sin duda. Se trata de un concepto que estructura toda su obra, pero de manera especial su estética. La imaginación es protagonista tanto de la expresión de lo bello (entendimiento e imaginación) como la de lo sublime (razón e imaginación) y proporciona el cauce adecuado para que el juicio estético –manifestación del sentimiento de placer y de dolor– pueda enunciarse y decir lo indecible, el lenguaje del alma, de la belleza y de la angustia. La imaginación enlaza el sentimiento subjetivo con la totalidad, al individuo con lo originario, a la necesidad con el juego. La vida –el sentimiento de vida– es lo que persigue la experiencia estética, algo que se produce en el encuentro del sujeto consigo mismo y con la realidad. Si no hay experiencia metafísica, sí puede haber experiencia artística, de tal forma que las grandes ideas se hacen reales, sensibles, gracias a la mediación estética. Pero, ¿de dónde viene esta imaginación que es *creadora* y que pretende descubrir los secretos del corazón y unir al hombre con la naturaleza, con el universo y hasta con Dios?

La respuesta está en la sed del Renacimiento, cuya filosofía poética fue reprimida por el racionalismo que dominó la cultura europea hasta la Ilustración (“La imaginación como elemento mágico y mediador entre el pensamiento y el ser, encarnación del pensamiento en la imagen y presencia de la imagen en el ser, es una concepción de extraordinaria importancia que juega un destacado papel en la filosofía del Renacimiento y que volvemos a encontrar en el Romanticismo”¹). La filosofía cristiana medieval había condenado, en términos generales, a la imaginación. San Agustín concebía la *imaginatio* como la humilde sirvienta del intelecto, por lo que debía observar los límites estrictos de la mera *reproducción*. Ricardo de San Víctor hablaba de la influencia corruptora de la imaginación sobre la práctica espiritual de la contemplación. San Buenaventura, desde la metáfora del espejo, sólo defendía la imaginación como colaboradora en el ascenso de la mente humana hacia Dios. Santo Tomás tampoco daba

¹ Koyre, A. *Mystiques, Spirituels, Alchimistes du XVI siècle allemande*, París, 1955 (pág. 60), en Corbin H.: *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn Arabi*. Barcelona, Destino, 1993 (pág. 399, nota 158).

autonomía a la imaginación, y es probable que, por su influencia, sea uno de los responsables de la identidad entre imaginación y fantasía –una especie de lugar siniestro en donde acechaba el demonio–, aunque reconociera su poder activo e inventivo a medio camino entre el mundo bajo de los sentidos y el mundo superior de la luz espiritual. Dante, en consecuencia, pudo sostener que la visión poética fuera *alta fantasía*. Acaso sea San Anselmo el filósofo medieval más sugerente en este aspecto, porque su célebre *argumento ontológico* cobra realmente sentido cuando es interpretado a la luz de la imaginación creadora.

Con Giordano Bruno se produce un cambio fundamental, porque la imaginación se convierte en el conjunto de los sentidos internos, en la fuente viva de las formas originales, en el principio de la infinita fecundidad del pensamiento. La imaginación conecta con lo primigenio y se hace fundamento del arte. El propio Paracelso pensaba que la imaginación constituía el mayor poder del hombre, su cuerpo invisible, a la manera de un sol interior. Paracelso insistía en que esta *imaginatio*, con fundamento en la naturaleza, no era lo mismo que la fantasía (un mero juego, sin fundamento en la naturaleza). “¡Deteneos a pensar –dice– con cuánta grandeza y nobleza ha sido creado el hombre, y en qué magnitudes ha de abarcarse su estructura. No hay mente que pueda imaginar la construcción de su cuerpo y la medida de sus virtudes, sólo puede ser comprendido como imagen del Macrocosmos, de la *Gran Criatura*. Sólo entonces se pone de manifiesto lo que hay en él. Porque como por fuera, así por dentro; lo que no está fuera, tampoco está dentro del hombre. Lo exterior y lo interior son *una sola cosa, una constelación, una influencia, una concordancia, una duración... un fruto*. Porque éste es el Limbus, la materia primigenia con la que todas las criaturas yacen cobijadas como el hombre en el Limbus paterno. El Limbus de Adán ha sido cielo y tierra, agua y aire, y así el hombre sigue siendo igual al Limbus y tiene cielo y tierra, agua y aire también en sí mismo; incluso no es otra cosa que ésta”².

Ficino se mueve en un ámbito de ideas semejante al de Paracelso. La auténtica filosofía era, según aquél, el descubrimiento misterioso del ser, el atraque de su secreto, y a través de un conocimiento que está más allá del científico llegar a comprender el significado último de la vida, y liberar al hombre del horror de su condición mortal (sufrimos porque estamos en el exilio y nuestra nostalgia, nuestro aguijón, responde a la atracción irresistible de nuestra patria infinita, que nos exige imaginar, y cuya nostalgia nos hace mirar en el espejo del alma, del mundo, anhelar y convertirnos en creadores). La advertencia de Ficino de que Aristóteles sólo vale para el mundo físico, y que lo verdaderamente importante está más allá del mundo de la física, del mundo de los signos, ha

² Paracelso: *Textos escogidos*. Edición de Jolande Jacobi. Introducción de Gerhard Wehr. Epiflogo de C.J. Jung. Trad. de Carlos Fonseca. Madrid, Ediciones Siruela, 1995 (págs. 74-75).

de comprenderse desde su afirmación de la imaginación. Hay una sensibilidad común en el Renacimiento que reúne muchos y diferentes esfuerzos. Kepler, Paracelso, Agripa de Nettesheim, Bruno, todos pensaban que el universo era un ser viviente, dotado de alma, y los seres particulares no eran más que emanaciones de un Todo, al que hay que imaginar (o crear). El artista, el filósofo, el poeta han de vivir la tragedia del exilio para llevar a cabo su obra, pero ésta no se encuentra propiamente fuera, está dentro –y no es *creatio ex nihilo*–, porque es imaginación que va sacando lo que está dentro, la luz de la oscuridad, la palabra del silencio, lo visible de lo invisible, en definitiva porque es una actividad creadora³. El artista regurgita un discurso interno, una luz que lleva en la sangre, una palabra incrustada en la carne, una imagen dentro de los ojos, de la misma manera que Miguel Ángel descubría los secretos conceptuales de la piedra, sus sombras, sus espíritus, la inteligencia oculta de la roca, sus conceptos, sus ideas.

Shaftesbury y Kant rescataron esta imaginación para que alimentara lo que a partir de Baumgarten se llamó “estética”, permitiendo que el cauce de la inspiración no quedara seco por los afanes positivistas de la época y llegara con fuerza suficiente para animar al espíritu romántico. La imaginación une la sensibilidad renacentista, ilustrada y romántica. La identidad entre verdad y belleza cimenta este camino, lo hace fuerte e intemporal como las obras maestras. De ahí que, desde el punto de vista estético, sea esencial estudiar la mirada renacentista. El universo sólo entregará su sentido, como el del propio hombre, al que perciba y sea capaz de estremecerse con la solidaridad de todos los seres, con la música que emana de los infinitos elementos que integran el propio mundo. El sujeto es el centro del universo, porque la mirada estética es sólo mirada humana, ojo del deseo y presencia de la noche. Este libro, que tengo el placer de prologar, recoge unas palabras sorprendentes de Ficino: “Todos somos Tántalo”. La sed de cosas verdaderas nos lleva a bebernos las ilusorias, aunque, a veces, por suerte, llegan a nuestra boca sedienta unas gotas de verdad, de belleza, de inspiración, que nos impulsa de nuevo a beber, a vivir. “Por eso una fatigosa sed continuamente nos abrasa como a Tántalos miserables”. La sed de Ficino se hará extrema, agónica, con el Romanticismo.

El universo infinito, de formas, de sensaciones, de esperanzas, se levanta frente a nosotros. Una intuición recorre esta experiencia. Los límites de mi mundo son los límites de mi deseo, de mi imaginación, de mi propia vida. El artista no es sólo el pintor, o el poeta, o el músico, o el filósofo. El verdadero artista es la naturaleza. Kant, con su concepción del genio, sigue este instante de lucidez renacentista. El artista actúa como la naturaleza y cuando verdaderamente

³ Koyré, op. cit. (págs. 212-213). Véase también: Kristeller, P.O.: *Renaissance Thought and Its Sources*. New York, 1979.

lo hace logra unirse al alma del mundo y su obra es mundo, se hace mundo. Shakespeare, Cervantes, Goethe son naturaleza y aprenden en la naturaleza, no en los libros ni en las escuelas. La obra de arte es semilla, universos mínimos que estallan como flores y en cuyo polen están las huellas vivas del alma del mundo: una gota de agua es el alma del hombre, el viento es su espíritu, y en las alas de la libélula crece el rumor de la vida, de los infinitos instantes, mundos, universos que vibran. La sed es una deuda con la naturaleza: la cicatriz en la tierra y en el alma de que somos lo mismo, fango y polvo de estrellas, y que necesitamos estar poseídos por la naturaleza, y vivir, por tanto, al límite, sin miedo a la pasión que el exilio pueda demandar.

Renacimiento y Romanticismo están unidos por el sueño de la imaginación creadora. La *Crítica del juicio* de Kant es testigo de este encuentro, y construye el puente para que el alma ilustrada pueda hacerse romántica. La imaginación crea y conoce, participando amorosamente en la vida del gran todo, prolongando la existencia de la naturaleza o de Dios. La imaginación revela el sentido de lo aparente, de lo cotidiano, es el viaje interior de Novalis, la llamada del espíritu que sabe que el universo habita también en cada cosa, que todo es semilla de interioridad e infinitud, y que se revela en lo más humilde y en lo más poderoso, como sugiere Blake. La imaginación crea lo que no existe, en la libertad de arco y de la lira, en los movimientos del corazón, rompedores del tiempo y del espacio, que fustigan al ciego, al sometido, al anonadado, al cobarde, y crean la libertad (como el viajero que, de pronto, tras una dura jornada, con el sudor del miedo y del esfuerzo pegado a su cuerpo, exhausto, descubre el valle luminoso a sus pies, y siente la tierra, las rocas y los árboles, la montaña y el barranco, como su propio cuerpo, como la silueta de su audacia, de su valor). Entre el sueño de Hölderlin y la figura humana que contempla desde la cima de una montaña un mar de nubes, media el corazón heterodoxo y la imaginación creadora del Renacimiento.

La idea artística es conocimiento, palabra, logos, que se expande por el mundo de la materia. El artista lleva dentro de sí un arquetipo espiritual que se impone a la materia y la convierte en una especie de proyección, de imagen, de la unidad de la forma, de la unidad del mundo y del propio universo. “La estética especulativa, que brota de los medios de la academia florentina y cuya trayectoria posterior va desde Miguel Ángel y Giordano Bruno hasta Shaftesbury y Winckelmann es la continuación y desarrollo de los motivos fundamentales tocados por Plotino y los neoplatónicos”⁴. Hay una especie de “forma interior” sobre la que descansa la concatenación del universo en general que cobra realidad en la intuición estética (el fenómeno de la belleza, como el de la vida,

⁴ Cassirer, E. *Kant, vida y doctrina*. Trad. de Wenceslao Roces. México, FCE, 1968 (2ª edición en español), pág. 326)

aparecen integrados dentro del fenómeno plasmador). Lo real es forma, y lo es, porque se fundamenta en ese logos, en la inteligencia capaz de ser imaginación creadora. “El *logos* es el principio de la explicación del universo en la medida en que es el principio de la creación del mundo”⁵.

La reflexión estética busca apoyarse en el análisis e interpretación de textos, imágenes o sonidos que incidan en la sensibilidad, que la alimenten o la transformen. La metodología del autor del libro que prologo se mantiene en todo momento leal a esta voluntad hermenéutica, y pese a la dificultad de la empresa, sin duda ambiciosa y con riesgos, quiere mantenerse fiel a sus fuentes y a su objetivo: comprender mejor la mirada renacentista. Su ensayo destaca, de manera significativa, en la no muy abundante bibliografía estética española sobre el tema, y puede ayudar tanto al especialista como al estudiante, a todo aquel que quiera aproximarse a este interesante e intrincado laberinto de percepciones e ideas. Hay muchas lecturas (y abundantes miradas, atentas, inteligentes) en este trabajo sobre la imaginación y la sensibilidad. El ojo brillante del Renacimiento ilumina nuestra oscuridad. Cusa, Ficino y Bruno aparecen como intérpretes de la luz, de una reflexión creadora de sentido, de vida imaginativa y de un amor ilimitado por la belleza. El autor ensaya una y otra vez, movido por la misma sed, tratando de unir al mago con el artesano, a la realidad con los espejos de la estética renacentista, que se atreven a reflejar lo que no existe, lo que habita en el olvido del corazón, en los deseos y sueños, de entonces y de ahora, y que renueva el fuego interior cada vez que volvemos a estudiarlos, a revivirlos, a descubrirlos, como si ellos estuviesen todavía con nosotros y nos invitaran a pensar con más intensidad y lucidez.

Diego Romero de Solís
 Catedrático de Estética de la Universidad de Sevilla

⁵ Cassirer, op. cit., pág. 327.



Giorgione, *Los tres filósofos*. Kunsthistorisches Museum. Viena.

Introducción

1. En 1926, Ernst Cassirer publicó su memorable *Individuo y cosmos en la Filosofía del Renacimiento*¹. Lo dedicó a Aby Warburg en su sesenta cumpleaños. El libro se cargaba así de significación. La madurez de la figura y la obra de Warburg –su Instituto entraba en la tercera década de trabajo– coincidían con una obra valiente que en cierto sentido sintetizaba sus proyectos. Porque el trabajo de Warburg se había orientado a una indagación de la historia y la cultura centrada en la forma y así pretendía ir más allá de la satisfacción positivista en el dato sin tener que recurrir por ello a conceptos sustantivos de la tradición hegeliana. También el libro de Cassirer mostraba, desde la filosofía, la fertilidad de la forma. El Renacimiento es una época difícil. La entusiasta expansión de las artes, en especial las visuales, y de los estudios filológicos contrasta con un pensamiento disperso, en ocasiones superficial y que con frecuencia no se sabe bien si anuncia una nueva época o es sólo el final de otra. Ese contraste revela la valentía de Cassirer que presenta el propósito general de su obra como la búsqueda de:

“una respuesta satisfactoria a la pregunta de si y hasta qué punto constituye una unidad cerrada en sí misma la corriente del pensamiento renacentista en los siglos xv y xvi a través de la profusa diversidad de su problemática y de la divergencia de sus soluciones”².

En el fondo de la cuestión, lo que quiere dilucidarse es la posibilidad de relacionar como un todo el conjunto de la época y el papel “activo y determinante” del pensamiento en ella.

El admirable trabajo de Cassirer bascula sobre tres elementos: la teología negativa de Nicolás de Cusa, la reflexión neoplatónica de Ficino y Pico, y la praxis teórica del arte y de la ciencia renacentistas.

La trascendencia de Dios, tal como la plantea el Cusano, anula las posibilidades de conocimiento que ofrecía la noción de analogía de origen aristotélico³. En consecuencia, no puede llegarse al sentido del mundo a través de un conocimiento de la divinidad que se declara inalcanzable, ni deducirlo a partir de un presunto orden divino. El sentido del mundo sólo puede lograrse indagando su ser ilimitado, la diversidad de sus entes, la articulación que en sí mismo posee. Desde ahí se podrá rastrear la inmensidad de Dios, teniendo

presente que permanece siempre en otro orden⁴. No podemos, sin embargo, hablar del sentido del mundo como algo depositado desde siempre en él, algo hecho aunque oculto que al fin saldrá a la luz. Tal sentido es, por el contrario, algo que modelará el ser humano en su relación con el mundo: a cuyo través se hacen los espacios y los tiempos del mundo y del hombre:

“El espíritu sólo logra verdadero conocimiento cuando no copia la existencia exterior sino cuando se explica a sí mismo, cuando se *explica* su propia esencia”⁵.

La teología negativa del Cusano tiene entonces una importante consecuencia: establece el mundo como realidad autónoma cuyo sentido está en sí mismo y pone los fundamentos también de la autonomía del pensamiento, la invención y la acción humanas.

No tuvo especial influencia Cusa sobre los neoplatónicos florentinos que, por un camino menos novedoso conceptualmente llegan también a una humanización del platonismo: encuentran en el alma humana un ámbito en el que el esplendor de lo sensible conecta con las ideas platónicas⁶, y que está animado además por el dinamismo del amor⁷. Su aportación más decisiva es, para Cassirer, un nuevo sentido de la individualidad⁸. La centralidad del mundo y su humanización, que veíamos en Cusa, recibe así un impulso específico hacia la autonomía individual.

Estos elementos, que señalan los gérmenes del pensamiento renacentista en la modernidad filosófica, se prolongan y consolidan con ciertas aportaciones de la época en teoría del arte y con la evolución de la ciencia. La autonomía del mundo, el entusiasmo por la naturaleza y la capacidad formadora y modeladora del individuo encuentran la mejor respuesta en la capacidad de observación y en la imaginación crítica de un Leonardo⁹ y en la matematización de ese objeto que es el mundo realizada sucesivamente por Kepler y Galileo¹⁰.

Cassirer, en conclusión, propone una visión del Renacimiento desde el pensamiento moderno. Se apoya fundamentalmente en la filosofía de Nicolás de Cusa –le dedica casi una cuarta parte del libro– de la que hace una recepción cercana al trascendentalismo. La teoría del arte se centra básicamente en Leonardo y en el caso de la ciencia, la elección de los autores es tal que conduce casi directamente a Descartes y Fermat, como el propio autor señala. Su reconstrucción del Renacimiento no es parcial ni sesgada, pero en ella algunas cosas se echan en falta: ciertos elementos que se desvanecerán con la modernidad pero que tienen indudable prestancia en la época. Citemos sólo tres: *el carácter sustantivo del símbolo*, *las ciencias cualitativas*, *la magia*.

2. Estos últimos aspectos del Renacimiento se han puesto de manifiesto en la obra de Ioan Petru Culianu de modo bastante radical. La tesis central de su *Eros y magia en el Renacimiento* propone que la cultura renacentista:

“era una cultura de lo fantástico. Reconocía un peso inmenso a los fantasmas [es decir, a las imágenes de la fantasía] suscitados por el sentido interno (Culianu lo identifica con la fantasía)] y había desarrollado hasta el extremo la facultad humana de operar activamente sobre y con los fantasmas. Había creado toda una dialéctica del eros, en la que los fantasmas que se imponían primero en el sentido interno, acababan por ser manipulados a voluntad. Creía firmemente en la potencia de los fantasmas que se transmitían del aparato fantástico del emisor al del receptor. Creía igualmente que el sentido interno era el lugar por excelencia de las manifestaciones de las fuerzas transnaturales, los demonios y los dioses”¹¹.

Los trabajos de Wind, Yates y, entre nosotros, Gómez de Liaño habían puesto de manifiesto ya la profunda influencia que en el Renacimiento ejercieron la magia y el atractivo de los ritos paganos. Garin, Klein y Kristeller habían subrayado la peculiar relación entre medicina, magia y filosofía. Lo novedoso del tratamiento de Culianu es el peso radical que atribuye a estos componentes de la cultura renacentista.

Culianu parte, como Cassirer hacía, de la visión del mundo como algo que ha de tener su explicación en sí mismo y de una comprensión también autónoma del ser humano. Pero lo decisivo no es tanto el impulso modelador y autoafirmativo del sujeto moderno, cuanto un supuesto de armonía que unifica al cosmos y a la vida humana, y establece una profunda relación entre ambos.

Esta armonía es la que, en primer lugar, une profundamente alma y cuerpo mediante el *espíritu fantástico* que hace perceptibles al alma cuantas sensaciones recibe el cuerpo¹². Es un inicio de subjetividad autónoma en la medida en que no exige para entender el significado del mundo la mediación de otro superior a él. Pero en este caso lo decisivo de esta subjetividad es la imaginación y no la forma conceptual.

Tal *espíritu fantástico* tiene además una dimensión cósmica: es una instancia del *cuerpo astral*, hecho de la sutil materia de los astros, que se une al cuerpo y hace posible la conexión de éste con el alma. De este modo el primado de la imaginación no sólo se advierte en la armonización de cuerpo y alma sino en la sintonía del compuesto con el cosmos. La propuesta no sólo tiene un carácter epistemológico sino que adquiere rango ontológico y su consecuencia más importante es que las fuerzas naturales pueden ser exploradas y también manipuladas por la magia. La fantasía es así una semilla cósmica en el ser humano.

Hay algo más: las imágenes de la fantasía no son neutras sino que están cargadas de pasión. Eros, como Cassirer veía acertadamente en los neoplatónicos florentinos, ahorra la subjetividad humana. Culianu va más lejos: insiste en que esta fuerza de la pasión no es sólo algo que la razón debe ordenar sino que es un dinamismo decisivo para el conocimiento y la acción. Porque eros crea vínculos y puede hacerlo a través de la imagen. Por su medio, a través

de los *fantasmas*, se produce la seducción amorosa, pero también despierta un insaciable afán de conocer. Es eros quien a través de la imagen propone órdenes del mundo y quien permite la comunicación entre las gentes, incluida aquélla, sin duda peligrosa, que permite dominarlas.

Basten estas pocas notas para sugerir la importancia de esta *cultura de la fantasía*. Cultura que, según Culianu, no resistió el empuje de la Reforma –que la combatió como una suerte de idolatría– ni de la Contrarreforma que sometió su potencial al dogma. La modernidad mantuvo de ella solamente la relación entre macro y microcosmos, y la idea de armonía universal, si bien formalizó la primera reduciendo sus virtualidades hermenéuticas y sometió la segunda a la cuantificación. La modernidad filosófica eligió además la praxis de la conceptualización frente a la poética de la fantasía y la idea de autodeterminación en lugar de la dimensión cósmica de la interioridad que ofrecía la fantasía.

Culianu termina diciendo que el saber del Renacimiento es la sombra del nuestro: sombra que rechazamos y reprimimos, pero que se comporta como un débil hermano de nuestro saber que, a pesar de las amputaciones que ha sufrido, no deja de acompañarnos¹³.

3. Sólo los creyentes en el mito del progreso pueden permanecer indiferentes ante esta bifurcación en nuestro pasado. Collingwood consideraba, más allá de cualquier nostalgia, que todo cambio histórico tiene inevitablemente, en una imaginaria contabilidad, una columna de pérdidas¹⁴. La que ahora nos ocupa, la abolición o el sometimiento del potencial de la imaginación, no sólo interesa al artista. Tampoco es un problema exclusivo de algún historiador que se ocupara en precisar la capacidad represiva de las iglesias. La cuestión que se plantea es a qué alto precio, en términos de disposiciones y capacidades humanas, pagó la cultura occidental el establecimiento de la racionalidad moderna.

En su monografía sobre Hamann, Isaiah Berlin dice que la importancia del extraño pensador alemán que cautivó a Goethe no consiste en su pensamiento reaccionario ni en su obra teológica sino en su capacidad de intuir –y en consecuencia rechazar– el carácter excluyente de la racionalidad moderna¹⁵. En la época de la modernización de Prusia, llevada a cabo por el Estado ilustrado de Federico II, Hamann no se alía con las minorías clericales reaccionarias¹⁶, pero ataca el proyecto ilustrado porque cree que establece a esa racionalidad como única referencia para organizar la vida y esto significa ignorar el tejido que urden el lenguaje, las tramas simbólicas, las prácticas¹⁷ propias de una cultura, y que hace posible una forma de vida.

Berlin no compartirá el irracionalismo de Hamann pero su obra y su figura le sirven para rastrear la antinomia que existe entre el pensamiento moderno, que establece la autonomía del conocimiento y la acción individuales, y la racionalidad moderna que desde el primado de su universalidad formal ignora la

diversidad de los mundos individuales, la pluralidad de los universos –de lenguaje, símbolos y prácticas– desde los que los individuos alcanzan el ejercicio autónomo de *su* racionalidad. Justamente en esos universos es donde la pasión y la fantasía desempeñan su papel formador.

Consideraciones como las que acabamos de examinar en Berlin –y que desde otro punto de vista podemos encontrar en Adorno– invitan a indagar aquellos pasados que son nuestros teniendo en cuenta lo que de ellos se perdió. No cabe hacerlo de modo excluyente –si la historia de los vencedores se escribe desde la dominación, la de los vencidos la redacta el resentimiento– sino manteniendo abierta la tensión entre los diversos rostros del pasado.

4. En una entrevista mantenida con Pierre Cabanne, en vísperas de su gran exposición en la Tate Gallery, Marcel Duchamp calificaba al arte del pasado como *un arte de ideas* en contraste con el arte retiniano que dominaba la escena moderna¹⁸. La opinión de Duchamp nos proporciona una pista de interés para intentar trazar con modestia puentes entre las dos recepciones del Renacimiento que he resumido más arriba. La gran pintura renacentista no fue sólo un deleite para la mirada sino un medio en el que se suscitaban, exponían y discutían problemas religiosos, éticos, políticos. Duchamp, naturalmente, al hablar de pintura de ideas no se refería al arte alegórico que, con pretensiones de instruir, instrumentaliza a la imagen convirtiéndola en mero portador de conceptos. Un arte es *de ideas* cuando la imagen no se agota en la seducción de la mirada sino que *sugiere interrogantes sobre los saberes compartidos de la época* al presentarlos en una organización desconcertante¹⁹, que *crea enigmas* al elevar a la dignidad de figura artística algo que hasta entonces no lo era²⁰ o *quebranta los espacios usuales de la imagen*. En todos estos casos el arte deja de ser una mera legitimación de las narrativas que justifican el orden establecido y también un consuelo bastardo frente a las heridas que ese orden infiere. El arte, dice Duchamp, deja de ser embellecimiento y se convierten en *mordiente*²¹.

Una pintura así bascula sobre la pasión y la fantasía. No contradice esto a la pintura de ideas. Al contrario, sólo la pasión y la fantasía pueden desprender al espectador de nuestro tiempo de su falsa identidad de consumidor de arte y ponerlo frente a aquello que aún no ha sido nombrado, devolviéndole la posibilidad de una palabra nueva. Cuando las cosas ocurren así, la fantasía deja de ser el *débil hermano* del que hablaba Culiánu y la pasión es algo más que una molesta fuerza que debe ante todo racionalizarse.

Lo que hemos llamado *pintura de ideas* puede entonces ser un puente, modesto, como decíamos, para reflexionar sobre el Renacimiento sin deshacer la tensión entre las dos recepciones de las que hemos partido. El presente ensayo pretende ofrecer algunos elementos para esa comunicación.

NOTAS

- ¹ Cassirer, 1951.
- ² Cassirer, 1951, p. 19.
- ³ Cassirer, 1951, pp. 24-40.
- ⁴ Cassirer, 1951, p. 43.
- ⁵ Cassirer, 1951, p. 63.
- ⁶ Cassirer, 1951, p. 149.
- ⁷ Cassirer, 1951, p. 169.
- ⁸ Cassirer, 1951, p. 166.
- ⁹ Cassirer, 1951, p. 200.
- ¹⁰ Cassirer, 1951, p. 233.
- ¹¹ Culiánu, 1999, pp. 252-3. Estudios posteriores al de Culiánu sobre la imaginación renacentista, como De Bernart, 1986, De Rosa, 1997 y Tirinnanzi, 2000, que enriquece la discusión con nuevos aspectos, no llegan si embargo a cuestionar sus tesis ni a desbordarlas.
- ¹² Culiánu, 1999, p. 31.
- ¹³ Culiánu, 1999, p. 242.
- ¹⁴ Collingwood, 1974, cap. IX, y 1984, parte V, parágrafo, 7.
- ¹⁵ Berlin, 1996, cap. 3.
- ¹⁶ Berlin, 1996, pp. 141-2.
- ¹⁷ Berlin, 1996, pp. 211-2.
- ¹⁸ Cabanne, 1972, p. 63.
- ¹⁹ Señala Francastel que Gentile da Fabriano convierte una adoración de los magos en una presentación pública de la figura del príncipe renacentista. Francastel, 1970. Esta fertilidad de la pintura renacentista es diferente de la erudición y la norma paralela a la de la retórica que para algunos autores aparece en la etapa manierista, como ha señalado Battisti (1990, caps. IX y X) y desarrolla ampliamente Ossola (1971).
- ²⁰ Para Francastel la *figura* artística no es una copia sino que expresa un juicio de valor. Francastel, 1970, p. 295.
- ²¹ Duchamp, 1992, p. 104 [trad. esp. p. 88].