

El problema de la belleza en el Renacimiento italiano: Arte y filosofía como dos formas culturales que se nutren de un mismo deseo.

Paul, Andrea María Noel.

Cita:

Paul, Andrea María Noel (2011). *El problema de la belleza en el Renacimiento italiano: Arte y filosofía como dos formas culturales que se nutren de un mismo deseo*. XIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-071/65>

Número de la mesa: 10

Título de la mesa: "Problemas culturales de la modernidad clásica europea (siglos XV a XVIII)

Apellido y nombre de las/os coordinadores/as: Juan Pablo Bubello (UBA); Nora Hebe Szforza (UBA/CONICET- ISPJVG); Silvina Paula Vidal (UNSAM/CONICET)

Título de la ponencia: El problema de la belleza en el Renacimiento italiano: Arte y filosofía como dos formas culturales que se nutren de un mismo deseo.

Apellido y nombre: Paul, Andrea María Noel

Pertenencia institucional: (UNGS-BECARIA DEL CONICET-UNC)

Documento de identidad: 26122117

Correo electrónico: apaul@ungs.edu.ar, noel.paul08@gmail.com

Autorización para publicar: Autorizo la publicación del trabajo en el CD de las jornadas.

El problema de la belleza en el Renacimiento italiano: Arte y filosofía como dos formas culturales que se nutren de un mismo deseo

Cuando nos referimos a los siglos XV y XVI no en vano hacemos referencia a un renacimiento que despierta del olvido a una variedad de doctrinas. Éstas, provocaron en una cultura con tradición cristiana, un moviendo tan importante cuyo vehículo ya no era solamente los dogmas cristianos sino, además, un antropocentrismo que buscaba el sentido perdido de la vida, del hombre y de la cultura. Es así como a partir del Siglo XV alumbra un nuevo espíritu que pretende desenterrar las obras clásicas del pasado griego, romano y oriental. Los artistas, los pensadores, los gobernantes comenzaron a moldear sus ideas en este nuevo marco doctrinal.

Asimismo, reflexionar sobre la unión del pensamiento filosófico inscripto en una cultura que manifestaba ya el cambio hacia una determinada búsqueda de resaltar la dignidad del hombre y la felicidad eterna; nos obliga a un estudio general sobre la producción cultural. El arte, es parte también de la manifestación de una nueva cosmovisión de la realidad; una cosmovisión que también representó una síntesis necesaria entre dos mundos, el antiguo y el cristianismo. La respuesta a este problema, justamente, se encuentra en un interrogante mayor que se centra en saber cuál es la razón o el fundamento de la manifestación artística en esos tiempos que busca en el pasado griego o latino la inspiración de su producción y no en su pasado inmediato que es la Edad Media; qué es lo que ella no les ofrece y sí la Antigüedad clásica. Nos proponemos abordar de esta manera un estudio interdisciplinario que permita vincular la historia del arte y la historia de la filosofía en cuanto formas culturales que se nutren de

un mismo deseo: volver a dar vida al impulso creativo que había encontrado su manifestación más pura en el Antigüedad clásica.

En consecuencia, nuestro objetivo principal será poder dilucidar el dialogo existente entre arte y filosofía renacentista bajo el concepto de belleza neoplatónica. Al referirnos al concepto de belleza en el Renacimiento buscamos introducirnos en el mundo neoplatónico, en particular las ideas expuestas en la Academia Florentina. Para ello, en un primer momento, recurriremos a los escritos sobre el amor de Marsilio Ficino, figura principal de la filosofía neoplatónica renacentista, con el fin de traer a colación uno de los temas clásicos que fueron recuperados en el Renacimiento pero moldeados al espíritu de su época.

En virtud de este problema dividiremos el trabajo en tres ejes principales: por un lado comprender qué es el Renacimiento italiano; por el otro entender la producción artística problematizando la categoría de imitación desde la perspectiva de León Pagano, y, por último, relacionar al arte con la filosofía renacentista bajo el concepto de belleza neoplatónica como tema principal de la producción artística del siglo XV.

I Renacimiento italiano. Concepto

Cumpliendo con el orden antes mencionado, nos encontramos con la idea de Renacimiento. Es importante comprender este concepto por las divergencias que el mismo presenta; ya sea porque aun no se ha llegado a un consenso sobre su comienzo y su fin, o por lo que realmente significó para los filósofos, artistas y literatos que han convivido con la actividad de revivir las doctrinas y las formas artísticas clásicas. Por lo pronto, debemos comprender que a comienzos del Quattrocento en Italia surge una nueva forma de pensar al mundo, a Dios y al hombre desde una mirada cuyas bases ya no eran medievales. En efecto, filósofos, artistas y literatos comenzaron a buscar el origen de las ideas que dan respuestas a sus interrogantes más allá de la filosofía escolástica. El retorno a los antiguos significó no sólo resucitar sus ideas, sino volver al origen, es decir, recuperar aquellos fundamentos que otorgaban identidad. De este modo, se entiende mejor ese intenso interés por la búsqueda de documentos de la cultura clásica, por la investigación que se volcó en la traducción y edición de las obras más importantes de la lengua latina y griega, e incluso de la cultura oriental. Así, la historia se inscribe en una nueva etapa, donde sobresalen culturalmente dos aspectos: El

artístico, cuya importancia ha sido muy reconocida, y el filosófico, que no siempre ha merecido igual atención por parte de los especialistas.

Asimismo, si sólo nos centráramos en comprender el Renacimiento¹ como su significado etimológico lo enuncia, nos perderíamos gran parte de su esencia, debido a que si sólo fuese el breve renacer de algo ya antiguo, no habría transformado la cultura europea de la manera en que lo hizo. Lo cierto es que lo clásico significó el impulso, el detonador que diseñó una nueva forma cultural e intelectual para interpretar al hombre y a la naturaleza. Lo antiguo, redescubierto, comenzó a fluir nuevamente y ésta actitud fundó un mundo, que no sólo convivió con un puro renacer de ideales antiguos, sino que los transformó, en tanto les sirvieron de herramientas para explicar, para entender y otorgar sentido a su realidad. La restauración de las obras antiguas, por lo tanto, es para los renacentistas motivo para sus propias creaciones.

II. El arte renacentista y el problema de la imitación

Recopilando algunos puntos del apartado anterior, entendemos que para León Pagano, filósofo e historiador del arte de mediados del siglo XX, no se puede concebir al Renacimiento sólo a partir de la idea de que despiertan de su letargo las doctrinas clásicas para vivir nuevamente entre los hombres, tal cual convivieron hace más de mil años, y que esta actitud caracterice a todo el periodo. Asimismo, nuestro autor intenta hacer hincapié en la misma esencia del periodo, para demostrar que el impulso creativo nace a partir de la figura de San Francisco de Asís, al que le atribuye el papel de causa eficiente en todo este devenir renacentista. Del mismo modo, busca acentuar la labor artística de un grupo de pintores y escultores como agentes del cambio, o mejor dicho aún, como puente que une la Edad Media con lo que se suele llamar el Renacimiento del siglo XV y XVI, o como diría Erwin Panofsky en su escrito "*Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*"². El renacimiento con "R" mayúscula.³

¹ Re-nacimiento, como su palabra lo enuncia, significa la resurrección de algo que estuvo vivo en un tiempo y después murió para despertar nuevamente

² Panofsky, Edgar *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza Editorial S.A. 2000

³ Es interesante remarcar que para él hablar de Renacimiento artístico, no es solamente aludir a los siglos XV y XVI, más bien es aludir a tres momentos históricos donde se observa, de manera diferente, esta intención de renovar o resucitar los patrones artísticos de la Antigüedad. Es decir, con esta nueva mirada nos obliga a pensar la existencia, no sólo del Renacimiento con "R mayúsculas", como bien Panofsky aclara, sino también, dos renacimientos previos al siglo XV, uno denominado *renovatio carolingio*, otro *renovación clásica* con su doble movimiento: *protorenacentista* y *protohumanista*.

El hilo conductor que recorre estas afirmaciones estaría en consonancia con la idea de imitación que maneja Pagano para pensar la actividad artística del periodo. Esto implica atender a ciertos aspectos básicos como la idea de forma y contenido de una obra. En efecto, si un modo equivoco de investir al Renacimiento es pensarlo como un movimiento que traslada a su presente doctrina y estilos clásicos, Pagano, entonces, propone buscar otros medios o mirar otros ángulos para estudiar al periodo. Para dar cuenta de esta posibilidad problematiza la idea justamente de la imitación que realizan los intelectuales bajo el manto de admiración de lo antiguo, una imitación que él la considera negativa. Desde este lugar, observa que dicha categoría ha sido utilizada como sinónimo, por así decirlo, del Renacimiento, o, mejor dicho, como aquel que lo caracteriza. Esta aserción, dice Pagano, obstruye, de alguna manera, nuestra mirada del arte renacentista, asumiendo que surge a partir y, por inspiración del arte antiguo; inspiración que lo llevó a imitar, no sólo su forma sino, también, su contenido. Como veremos más adelante, esto será discutido por Pagano, dando razones suficientes ya que:

Si el Renacimiento es en cuanto imita no sólo la forma, sino también el espíritu del arte antiguo, es fuerza llegar a esta conclusión estupefactiva: el Renacimiento italiano no ha existido ni ha podido existir, y ello precisamente por la potencia incontenible de su originalidad creadora. Ningún artista-digno de serlo-abdicó jamás a cuanto le fluye del alma y le dicta su propio sentir⁴

Lo cierto es que la idea de imitación despoja, según Pagano, la posibilidad de pensar al Renacimiento como invención, y, de esta manera, reduce al periodo una mera reproducción de la Antigüedad. Precisamente, si miramos con estos lentes al Renacimiento, no podremos descubrir como el nuevo espíritu nace y no es que re-nace de épocas anteriores. Sacar a la luz otros aspectos que hacen al Renacimiento, ineludibles a la hora de analizarlo, nos permitiría, dice Pagano, reconocer “su maravillosa y multiforme efusión de toda levadura autóctona”⁵. Esto no significa que desconoce el papel que jugó la Antigüedad en la manifestación artística renacentista; como venimos aclarando, la idea está en no preconizar un arte de la imitación de lo

⁴ Pagano José León, “Leonardo y la pintura del Renacimiento” en: *Meditaciones*, Buenos Aires, Ministerio de Cultura y Educación, 1978. p. 97

⁵ *Ibíd.* p. 99

clásico⁶. Más aun, el Renacimiento convive con una “contradicción” en la que observa lo clásico pero no lo imita, en la que mira lo antiguo pero renueva y, de esta manera “hay renovación, no sólo en la estética, sino, también, en la ética; no sólo en el arte sino también en las costumbres. El Renacimiento es fuerza viva, y radiosa y bella, que se subtrae al vértigo y se eleva entre sus espirales huracanados.”⁷

Ahora bien, Pagano reconoce que hay un arte de la imitación entre los humanista. De esta manera, considera al Humanismo como una consecuencia del Renacimiento más que como su causa. Es importante aclarar, que el humanismo al que está siendo referencia es el que denomina clásico y representaría un segundo humanismo que nace a principios del siglo XV. Sostiene que estos humanistas, cautivados por la cultura clásica, practicaron y, en cierto sentido, propagaron, el culto por lo antiguo intentando asumir y absorber sus costumbres, su arte, su filosofía. Esta veneración exagerada llevó a los humanistas, en su labor erudita, a intentar reproducir una cultura sepultada, según ellos, por un tiempo oscuro que fue la Edad Media. La Antigüedad representaría entonces la luz que iluminaría el nuevo camino. No obstante, a Pagano le resulta sumamente importante insistir en que esta actitud no simbolizaba, al menos en su totalidad, el espíritu de la época. Un referente ineludible para él que explica su teoría es Leonardo da Vinci, pues en la crítica que realiza a sus compañeros Leonardo aduce que se

Jactan con obras ajenas[...] así van los tales, inflados y pomposos, y adornados, no con sus esfuerzos, sino con los ajenos, mientras que niegan los míos propios; y si me desprecian a mi, que soy un creador, con cuánta más razón pueden ser ellos despreciados, no siendo inventores, pues sólo son trompeteros y recitadores de obras ajenas⁸

Y, prosigue su acusación diciendo:

⁶ Como sí lo hizo, para Pagano Charles Marcel-Reymond quien afirmó que el siglo renacentista es el XVI. Pagano afirma que “su concepto renacentista se desgrana allí donde lo explica, o pretende explicarlo. Sólo admitirá-dice- como obra del Renacimiento aquella en que el arte antiguo le haya inspirado no sólo su forma, sino también su concepción y su espíritu. Por esta misma causa, excluye de la época renacentista la escultura de Nicolás de Pisa” (Pagano José León, “Leonardo y la pintura del Renacimiento” op. Cit. p. 96)

⁷ Pagano José León, “Causas y formas del Renacimiento”, en *El santo, el filósofo y el artista*, Buenos Aires, Coop., Buenos Aires, 1918 np. 234

⁸ CF Leonardo da Vinci en *Meditaciones “Leonardo y la pintura del Renacimiento”* op. Cit. pp. 98-99

La naturaleza es el fin supremo del arte, única maestra. El artista no debe imitar-o estudiar- la obra de los otros artistas, sino la naturaleza. Pero no debe limitarse a la contemplación: le es preciso penetrar en las entrañas de las cosas”⁹

La fuerza que trae consigo las frases “*se jactan con obras ajenas*”; “*son trompeteros y recitadores de obras ajenas*”, resume para Pagano dos actitudes frente a lo antiguo, y le basta, junto con otras fuentes, para afirmar que la imitación no era la característica exclusiva del periodo. En tal sentido, Pagano vuelve sobre la figura de Giotto para reafirmar que aquello que fluye en el alma de Leonardo y que se manifiesta en sus palabras tuvo sus inicios mucho tiempo antes que los mismos humanistas. Efectivamente:

Las innovaciones de Giotto lo resume en la epopeya franciscana. Y luego Massaccio. Verdad humana y verdad teológica, verdad mística hecha historia contemporánea, acto de fe en el naturalismo: verdad siempre transformada por el espíritu en valores de puro contenido estético ¿qué tiene que ver con ello la imitación negadora del humanismo?¹⁰

Con Giotto, el arte afirma otro carácter, el que le convierte en narrativo dirigido a proyectar un episodio, narrado desde una innovación artística que “persigue la manera como ese episodio se desarrolla, anotando y traduciendo las impresiones de personajes concurrentes a la acción”¹¹.

Ahora bien, apostando aun más a su tesis, Pagano dedica varias páginas de su ensayo “*San Francisco de Asís, como iniciador del Renacimiento*” para demostrar las diferencias entre el contenido del arte griego y el contenido del arte Moderno. Desde este punto se pregunta:

¿Qué modelos podía ofrecer, por otra parte, el ideal clásico al ideal moderno, cuando diverge tanto la naturaleza de su contenido? La religión griega, es mítica; la

⁹ *Ibíd.*, p. 102

¹⁰ Pagano José León, “Lorenzo el Magnífico en la estética del Renacimiento” *Motivos de estética*, Buenos Aires, El Ateneo, 1940. p. 27

¹¹ Pagano, José León “San Francisco de Asís, como iniciador del Renacimiento”, *op. Cit.* P. 36

cristiana, histórica. Aquella vive del pasado, y su carácter es rememorativo; ésta vive del futuro, y su culto es ejemplificador¹²

Jugando con las diferencias entre ambos estilos artísticos, podemos apreciar que el arte cristiano dota a la pintura de un carácter y sentimiento que eran desconocido por la Antigüedad, pues mientras “Grecia nos ofrece el arte de las formas, Italia el arte del espíritu. La escultura del Renacimiento explica y completa el arte helénico, así como éste explica y completa el de los egipcios.”¹³

Atender a las diferencias expuestas en la cita anterior, implica prestar atención nuevamente a la imposibilidad de trasladar el espíritu de una obra de arte, o mejor dicho, el contenido de la obra de un tiempo a otro. De ahí, ésta idea de que el arte cristiano no pudo tomar como modelo lo antiguo y la imposibilidad de una absoluta imitación del pasado.

Por lo tanto, el arte de imitar encuentra en su camino un conjunto de dificultades en las que la copia exacta no existe porque el Renacimiento otorga a las formas clásicas una inspiración más íntima relaciona con la esencia misma del cristianismo. En tal sentido, podemos observar que:

Existe, pues, una diferencia, y ella radica en un hecho esencial, que las formas no son ya fin de sí misma. La obra se animará ahora de un espíritu que la identifica con el sentimiento de su personalidad misma. Ya no será una Venus o un Apolo. Será el bautismo o el Moisés, personificaciones inconfundibles y sólo idénticas a sí mismas.¹⁴

Es así que, hablamos de un arte nuevo, cuya potencia estaba ya injertada en el siglo XII y que se propagó al pasar los años, un arte que, a medida que se encuentra con formas clásicas, le imprime un nuevo sentido que surge de su propia cultura “y todas convergen a infundir alma donde antes sólo había imágenes”.¹⁵

En tal sentido entiende que

¹² Ídem, p. 38

¹³ Ibíd. p. 40

¹⁴ Ibíd., p.41

¹⁵ Ibíd., p.36

“El arte cristiano tuvo un sentimiento ignorado en la antigüedad. El mundo moral se hizo sensible. Las figuras ya no son inexpressivas; tienen expresiones que denotan todas sus emociones. La escultura griega producía cuerpos impersonales. El arte cristiano nos muestra almas con sentimientos individuales y concretos”¹⁶

Avalando, todas estas diferencias se encuentran las fuentes de la que beben los artistas. Éstas son “más evangélica que bíblica, más cristiana que católica, más franciscana que teológica”. Y todo nos lleva nuevamente a San Francisco de Asís, siendo él quien “encarna el sentir de su época, y en él toman forma y carácter todo los medio expresivos.”¹⁷. Y ésta es la fuente del arte renacentista; resumida en el apostolado de San Francisco de Asís y manifestada en una exaltación poética del sentimiento, de una religión espiritual que “Atrae por el amor, persuade por la dulzura. Contemplativo, adora; activo, predica pero no catequiza”¹⁸. Todo esto crece impregnando en el alma, según Pagano, de todas las futuras expresiones artísticas. Comprender ello, es una herramienta fundamental para entender porque en este nuevo arte:

Hay como una armonía interior que lo dulcifica aún en la más intensa exaltación pasional. Es el naturalismo penetrado de amor que distingue el arte Toscano, cuyo carácter persiste hasta el siglo XVI, para llegar allí a la suprema fulguración que integran Rafael, Miguel Ángel y Leonardo. Italia tiene, pues, un modo de concebir la divinidad que le es peculiar¹⁹

Otros de los aspectos, que hacen a la diferencia y que es interesante aludir, es la presencia del pueblo en las nuevas obras. Silenciado en las formas clásicas aparece como parte importante en la composición artística renacentista, asociado a la nueva vida civil, forjando un nuevo motivo artístico en el que “el gran movimiento nacional en que descansa su fe, y donde lo humano integra lo divino”²⁰ se observa en la arquitectura, la pintura y esculturas. En consecuencia, Pagano entiende que esta novedad representa una de las pruebas más claras entre ambos estilos y conjuntamente, de la no imitación, pues de lo contrario “de haber permanecido fiel a las tradiciones clásicas de Grecia y Roma,

¹⁶ De Gandía, Enrique, *José León Pagano*, Buenos Aires, *Serie Argentinos en las Letras*, Ediciones Culturales Argentinas, 1967 p. 66

¹⁷ Pagano, José León “San Francisco de Asís, como iniciador del Renacimiento”, op. Cit. p. 46

¹⁸ *Ibíd.* p. 59

¹⁹ *Ibíd.* p. 46

²⁰ *Ibíd.* p. 44

el Renacimiento hubiera traicionado su misión histórica, desconociendo, por otra parte, las leyes generales de su propia evolución”²¹

En términos más sintéticos, el arte nuevo derivará de una fuente sagrada que es la expresión íntima de las pasiones. Este arte espiritual, que se relaciona con todas las formas representativas del cristianismo y que constituye una religión del espíritu avocada a la naturaleza, manifiesta toda la gloria del Renacimiento. Asimismo, recapitulando lo dicho, podemos afirmar que cuando Pagano impugna las tesis que defienden el arte de imitar la antigüedad, no está hablando exclusivamente de las formas sino, más bien, del contenido, sosteniendo que es el contenido lo imposible de imitar, lo imposible de revivir. Efectivamente, cada obra de arte renacentista pudo haber tomado como modelo lo antiguo pero en ese mismo momento lo invistió de un contenido no clásico. En suma,

El griego nos da un cuerpo impersonal en la clasificación del tipo celeste; el Renacimiento nos muestra un alma en la encarnación de un sentimiento individual y concreto. El Renacimiento es, en arte, en cuanto se desprende de la tradición griega de Bizancio²²

III. Relación arte y filosofía bajo el concepto de Belleza neoplatónica

Finalmente, nos encontramos con la idea de belleza neoplatónica. Es importante remarcar que si hablamos de belleza en el marco del platonismo, el mismo concepto no puede separarse del de amor, siendo que ambos se enmarcan en una relación necesaria a fin de conocer la belleza divina. En simples palabras, es el amor quien conduce al hombre a buscar la belleza. Como bien dice Rocío de la villa

“Como resultado del amor el hombre armoniza con el cosmos, con el mundo, con su sociedad. Pero el amor, como dice en el Fedro, es el dios alado, o el que da alas, el verdadero amor no es otra cosa que un esfuerzo por volar a la belleza divina, provocado en nosotros por la presencia de la belleza corporal”²³

En relación a lo mencionado, nos encontramos con “*De Amore. Comentario al Banquete de Platón*” escrita por Marsilio Ficino en el año 1469. Dicha obra, comienza

²¹ *Ibíd.* p. 43

²² *Ibíd.* p. 43

²³ De la Villa, Rocío, “Estudio preliminar”, en *De Amore. Comentario al Banquete de Platón*, Madrid, Ed. Tecnos S.A., 1994, pp 37-38

reclamando la necesidad de una búsqueda más profunda y noble sobre el origen del amor entre los hombres y su fin en la tierra. En él, podemos observar la relación entre belleza y amor. Es el amor quien desea la belleza siendo la misma una cierta gracia, que principalmente nace en la armonía del mayor número de cosas. Es en estos textos donde Edgar Wind comenta sobre la importancia de la belleza y el amor en la teoría ficiniana:

“Si la belleza no fuera la fuente, el deseo sólo no sería amor, sino pasión animal; mientras que la belleza sola, sin lazo alguno con la pasión, sería una entidad abstracta que no provoca amor. Sólo mediante el arrebató vivificante del amor pueden llegar a unirse los contrarios, Pulchritudo [belleza] y voluptas [deseo]”²⁴

Ahora bien, Ficino identifica dos maneras o caminos para conocer la belleza, caminos que se definirán como dos tipos de amor. Existe por un lado, un amor más angelical que dirige al hombre a desarrollar su capacidad de contemplar la divinidad, así como la potencia de conocerla, por relacionarse inmediatamente con el intelecto. Por el otro, un amor considerado vulgar, no en sentido peyorativo, que sólo lleva al hombre a consumir en la tierra la potencia de engendrar del alma. Ambos amores son honestos debido a que a pesar de buscar diferentes fines; uno y otro sugieren la imagen divina. Es así que toda belleza visual es una manifestación espiritual que permite la unión de los hombres con la divinidad. Por consiguiente, las dos fuerzas, de conocer y procrear²⁵, se encuentran entre los hombres, afirmará Ficino, como dos Venus, que van acompañadas de dos amores y que permiten percibir y entender la belleza de los cuerpos, de la naturaleza, del alma, percibiéndola a través de los ojos por el espíritu del hombre. En este sentido, Ficino se aferra a la idea de que la belleza no es otra cosa que aquella gracia del rostro divino, y es el amor aquella ansiedad del ángel que le une totalmente a su rostro. Por lo tanto señala que: “La belleza es un resplandor que atrae a sí el espíritu humano. La belleza del cuerpo no es otra cosa que el resplandor mismo en

²⁴ Wind, Edgar, *Los misterios paganos del Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial S.A., 1998 p.58

²⁵ Es así que, mientras que el amor celeste engendra, produce pensamiento discípuos, en tanto atañe al mundo cultural, a la *paideia* (educación); el vulgar, al referirse al mundo del matrimonio, lo que engendra es la belleza a través de sus hijos

la gracia de la línea y los colores. La belleza del espíritu es el fulgor en la armonía de doctrina y costumbre.”²⁶

Es por ello que si la belleza divina se manifiesta en la naturaleza y en los cuerpos, el hombre al amar no hace otra cosa que desear la belleza, perpetuarla, ya sea procreándola en la tierra o contemplándola de manera intelectual. Es aquí donde buscaremos el dialogo entre la filosofía neoplatónica y el arte florentino del siglo XV.

Es bien entendido que la concepción de belleza en el Renacimiento se basa en cierto sentido, en una armonía de proporciones, donde la perspectiva y el buen uso de los colores entran en juego para conseguir un producto artístico que represente la realidad que se desea. Sin embargo, nuestra inquietud se centra en poder dilucidar en qué sentido entra en juego la idea de belleza divina

Si realizamos una relación entre la belleza neoplatónica con el arte renacentista, podemos encontrar varias obras en las que se manifiestan la idea del amor platónico; pues el arte en estos siglos produjo muchas imágenes de lo que podemos considerar “divinidades del panteón pagano”. Entre ellas está la imagen de Venus; imagen que recorrió todas las ciudades y épocas artistas previas y durante el Renacimiento. Tal es el caso *Del nacimiento de Venus* o *La primavera* obras maestras de Sandro Botticelli, pintor renacentista. Donde se puede observar una obra que posee en sí misma varias lecturas, ya sean filosóficas, mitológicas o religiosas. Lo cierto es que el contenido icnográfico de la misma está impregnado del clasicismo, cuyas figuras representan a dioses griegos prestos al advenimiento de la primavera. Más allá que el cuadro presenta un tópico general, si una la estudia con minuciosidad aparecen varios cuadros dentro del mismo, varias subtemas dentro del tópico. Lo que nos interesa rescatar en esta instancia el significado humanista y neoplatónico que inunda a la obra de Botticelli, en especial en el detalle de las tres gracias que desde una mirada ficiniana veremos a la popular tríada neoplatónica, deseo, amor y belleza.

En otras palabras, la idea de que la belleza y la del amor se relacionan entre sí, se observa con más fuerza en las obras que hacen referencia a *Las Tres Gracias*, denominadas, para algunos interpretes, belleza, amor y placer. Ellas forman parte no sólo, de lo que el Renacimiento denominó “el misterio de *Las Gracias*”, sino a su vez,

²⁶ Wind, Edgar, *Los misterios paganos del Renacimiento*, op. cit p. 47

representan la presencia del paganismo en una Europa cristiana, es decir la belleza pagana. Para los neoplatónicos las Tres Gracias significaban el símbolo del amor que incita a los hombres a la contemplación divina.

Ahora bien, para el neoplatonismo las gracias eran un símbolo del amor que en cierta forma incita “las meditaciones celestiales”. El amor comienza con la belleza y termina con el placer. Es otras palabras, representaría el puente o la unión entre deseo y belleza. Es importante entender por un lado que, el significado de que las gracias estén desnudas es porque deben representar la pureza, la verdad sin engaño. Por el otro, la importancia de que *Las tres Gracias* estén entrelazadas también radica en la necesidad de que el deseo, el amor y la belleza poseen para poder interactuar, es decir, como bien afirma Wind

si la belleza no sería la fuente, el deseo no sería amor, sino pasión animal, mientras que la belleza sola, sin lazo alguno con la pasión sería una entidad abstracta que no provoca amor. Sólo con el arrebatado vivificante del amor puede llegar a unirse los contrarios pulchritudo y voluptas²⁷

III conclusión

Recapitulando los puntos trabajados hasta aquí: debemos comprender para finalizar que: Por un lado, cuando nos referimos al arte²⁸ renacentista, esto nos lleva a pensar sobre una nueva actitud y técnica para su elaboración. Esto fue permitido por dos movimientos: el primero, ya mencionado, es el rescate de las doctrinas clásicas y el segundo el análisis y la comprensión de las leyes de la perspectiva. Es por ello que según Panofsky

Este Renacimiento significó lo que los biólogos llamarían un cambio no evolutivo, sino mutacional: un cambio repentino y permanente [...] un nuevo estilo pictórico basado en la convicción, aparentemente trivial pero, en aquella época,

²⁷Wind, Edgar, *Los misterios paganos del Renacimiento*, op. Cit.

²⁸ Es importante aclarar en esta instancia que consideramos a la obra de arte, al igual que Panofsky como aquel que reclama ser estéticamente experimentado. Panofsky en *El significado en las artes visuales* página 26, escribió “*No siempre se crea una obra de arte con el propósito exclusivo de que suministre un placer dado o, para emplear una expresión más culta, con el fin de que sea estéticamente experimentada [...] pero una obra de arte siempre tiene una significación estética (que no debe confundirse con el valor estético): ya obedezca o no a una finalidad práctica, ya sea buena o mala, reclama ser estéticamente experimentada*”

esencialmente novedosa de que, en palabras de Leonardo, “la pintura más digna de alabanza es la que más se asemeja a la cosa imitada”²⁹

En consecuencia, las nuevas técnicas invadieron entonces a Italia, desde la perspectiva, hasta el uso de los colores, desde la introducción del diseño como método para alcanzar la perfección de la pintura, hasta lograr observar la realidad en su producción. Es en el arte renacentista donde el artista es considerado un creador de formas quien busca su ideal de belleza, en la exploración de la naturaleza y sus leyes. En segundo lugar, en relación al contenido artístico es importante destacar que si bien, por un lado, la mayoría de la producción artística siguió expresando aspectos cristianos, no podemos dejar de observar la incorporación de lo pagano, de lo mitológico, como base fundamental para las obras. Tal es el caso del problema del amor y la belleza que hemos analizado.

Este último punto tiene consonancia con la interpretación que los renacentistas realizaron de las obras y doctrinas antiguas no por mera imitación o erudición, sino más bien, como impulso que detona un cambio cuya esencia estaba en el mismo espíritu de la época. Si bien, podemos observar que las formas clásicas convivieron en el siglo XV y que, a su vez, fecundaron nuevas formas, no podemos afirmar que el contenido clásico implicado en ellas haya sobrevivido también en este despertar de lo antiguo, puesto que hubo interpretación y esta interpretación se hizo bajo los lentes del siglo XV.

Desde este lugar, Pagano afirmó que el Renacimiento “traía en sí mismo su propia fuerza vital”. De ahí, que su nombre diste de ser el correcto para caracterizar a un periodo donde la religión de la belleza, que nació en la predica misma de San Francisco de Asís, fue su principal impulso a través de una “poesía del sentimiento universal en acción”³⁰. El Renacimiento, por lo tanto, tenía su propia esencia y no necesitó buscar en otros periodos o lugares su nutriente ya que:

No renace una cultura a través del tiempo y del espacio, ni revive en un pueblo la psicología de otro, ni resurgen las causas que hicieron posible su arte. El Renacimiento traía en sí mismo su propia fuerza vital. De ahí que no pudiera ser – como no fue – el producto de causas exteriores. Por mero contacto no se produce una forma de civilización que se da en veinte centros a la vez para ennoblecerlos con enteras familias de genios y de genios multánimes.³¹

²⁹ Panofsky, Edgar *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental* op. Cit. p. 237

³⁰ De Gandía, Enrique, “El esteta” op. Cit. p. 66

³¹ Pagano José León, “Lorenzo el Magnífico en la estética del Renacimiento” op. Cit. p.16.

Por ende, observamos como discute la categoría para referirse a la labor artística, pues considera que por más que se haya intentado no fue posible, como más atrás señalamos, imitar una cultura con su espíritu.

En síntesis y de manera general, entendemos que el Renacimiento significó un cambio profundo con respecto a la Edad Media, y que este cambio, provocado por el retorno de las doctrinas principales de la Antigüedad y la ruptura con el orden cristiano-escolástico, fue producto de una búsqueda en parte nostálgica y en parte utópica en la que participaron tanto filósofos como artistas. Ahora bien, compartiendo la filosofía y el arte un espíritu de época, entendemos que se pueden sin más, comprender esa búsqueda como una empresa unificada. Entonces si relacionamos arte y filosofía, entendiendo que hubo un dialogo y un enriquecimiento mutuo entre ambas manifestaciones culturales, dicha relación nos llevaría a pensar en las conexiones entre lo visible y lo invisible, entre el ámbito de la naturaleza y el ámbito de lo espiritual. En virtud de esto, podríamos afirmar que la producción artística goza de naturalidad espiritual.

IV. Bibliografía

- Ciorda, Martín José, *Amar en el Renacimiento, un estudio sobre Ficino y Abarbanel*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2004
- De Gandía, Enrique, *José León Pagano*, Buenos Aires, *Serie Argentinos en las Letras*, Ediciones Culturales Argentinas, 1967
- Ficino Marsilio., *De Amore. Comentario al Banquete de Platón*, Madrid, Tecnos, 1994
- Garin, Eugenio, *El Renacimiento Italiano*, Barcelona, Ariel, 1980
- Pagano, José León, *El santo, el filósofo y el artista*, Buenos Aires, Coop., Buenos Aires, 1918
- *Meditaciones*, Buenos Aires, Ministerio de Cultura y Educación, 1978
- *Motivos de estética*, Buenos Aires, El Ateneo, 1940

- Panofsky, Erwin, *El significado en las arte visuales*, Madrid, Alianza Editorial SA 2000
- *Estudio sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial SA 1984
- *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza Editorial S.A. 2000.

- Warburg, Aby, *El Renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento Europeo*. Madrid, Alianza 2005
- Wind, Edgar, *Los misterios paganos del Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial S.A., 1998 p.58