

Un gran viraje occidental: el Renacimiento, sus trabajos y sus días

Silvia Magnavacca*
Universidad de Buenos Aires

Fecha de recepción: 15-07-2019 | Fecha de aceptación: 10-09-2019

Resumen: El artículo se estructura en una breve introducción y cuatro ítems. En la primera, la autora presenta una perspectiva general sobre el Renacimiento como período histórico. Enumera, a continuación, los caracteres esenciales que se han planteado acerca de su especificidad según los criterios tradicionales, sobre los cuales, con todo, sugiere matices. Subraya como rasgo fundamental del Renacimiento el giro antropológico que, poniendo al hombre nuevamente en el centro del escenario filosófico, reorganiza desde allí la visión que se sustenta acerca de Dios, la naturaleza y la sociedad. A partir de aquí, y después de haber establecido posición respecto de la relación humanismo-Renacimiento, la autora asume la idea de Khun de cambio de paradigma como principal criterio. Lo hace aplicándolo en rápidos trazos a cuatro campos diferentes, en los que va mostrando cómo vira la cosmovisión medieval hacia el Renacimiento: la relación laboral de campesinos y artesanos con la medición del tiempo; la evolución del papel del mercader; la autoafirmación del artista y el protagonismo del autor. Concluye confirmando la individualidad, la expansión y la libre creatividad entre esos caracteres esenciales que hicieron del Renacimiento la “adolescencia” de Occidente y una de las columnas centrales de su configuración.

***Silvia Magnavacca** (Buenos Aires, 1947), es Dra. en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires, donde es Prof. Titular Consulta, y Dra. *Honoris Causa* por la de Rosario. Ha formado discípulos que ocupan cargos de relevancia en el país y en el extranjero. Dirigió —en algunos casos, codirigió— múltiples proyectos de investigación desde 1994 hasta su retiro en 2017. Fue Investigadora Principal del CONICET y profesora invitada en universidades europeas (Milán, Pavía, Barcelona, Turín, etc.) y latinoamericanas (Brasil y Chile, especialmente). Ha publicado un centenar de artículos en revistas de su especialidad, y varios libros como *Filósofos medievales en la obra de Borges*. Tradujo y anotó para Losada las *Confesiones* de San Agustín. Es autora de una obra de consulta, el *Léxico Técnico de Filosofía Medieval*. Recibió el Premio Konex (DM) en 2016. Correo electrónico: silmagna@ciudad.com.ar

Palabras clave: Humanismo – cambio - individualidad - expansión – creatividad.

***Abstract:** The article is structured in a brief introduction and four sections. In the first, the author presents an overview of the Renaissance as a historical period. Then, she lists the essential characteristics that have been attributed to it by traditional criteria. While she suggests nuances, she underlines as a fundamental feature of the Renaissance the anthropological turn that, putting man back at the center of the philosophical stage, reorganizes from there the vision on God, nature and society. From here, the author assumes Khun's idea of paradigm shift, applying it to four different fields in which she shows how the medieval worldview turns towards the Renaissance.*

***Keywords:** Humanism - change - individuality - expansion – creativity.*

Introducción

Es sabido que el gran problema que la Edad Media presenta al historiador de las ideas es el de su enorme extensión, que se prolonga al menos por un milenio. Ante ello, se ha optado, razonablemente, por hablar de “mundos medievales”, de universos de sentido, acotados tanto en el tiempo como en el lugar, pero de algún modo vinculados por un hilo conductor que contiene varias hebras. Así, por ejemplo, el pensamiento de Juan de Salisburi no puede sino encararse en el contexto de esa instancia particular, tan cortesana, que la “medievalísima” querrela de las investiduras asume en la Inglaterra del siglo XII.

En cambio, el desafío que percibe inmediatamente el historiador al abordar el Renacimiento es su carácter particularmente –y simultáneamente– polifacético. Por eso, en lugar de rastrear un hilo conductor que atraviese los siglos, se procuró dar con el eje de ese poliedro que muestra, en pocos siglos, tan diversas caras.

Mucho se ha discutido acerca de tal eje, es decir, de esa esencia común que se modula en la literatura, la física, las artes plásticas, la matemática, el comercio, la espiritualidad; en fin, toda forma de vida y conocimiento humanos. Como no podía ser de otra manera, se han propuesto diversas hipótesis al respecto. Pero lo que nadie discute es el viraje que se da en el Renacimiento y que coloca al hombre en el centro del escenario filosófico. Ese giro antropocéntrico es, pues, medular en el Renacimiento como tal y, en particular, en la forma que asume en su plenitud.

Aquí nos interesa mostrar, por confrontación puntual con lo que sucede en la Edad Media, cómo se va dando ese giro en los días del hombre y en sus trabajos, movimiento que los humanistas tradujeron en términos teóricos. Ellos conceptualizan una *Weltaunschauung* ciertamente distinta de la que habían sustentado los siglos centrales de la Edad Media. Simplificando mucho los términos, se podría decir que tal revolución fue escrita por los humanistas, pero hecha y expresada por todos los hombres y mujeres del Renacimiento.

No obstante, lo más directo es comenzar aludiendo a algunas páginas humanísticas, ya que ellas documentan explícitamente dicho giro. Lo que muestran bien podría bastar para desmontar un arraigado prejuicio: el que ve a los humanistas como meros imitadores sin conciencia histórica alguna. El mismo nombre de “humanista” deriva de una cuestión académica: se llamaba “humanistas” a quienes se dedicaban a los *studia humanitatis*, a través de los cuales profundizaban incansablemente en la Antigüedad clásica griega y latina. Pero no se trataba de ir tras una imitación elegante, sino de una nueva manera de autoperibirse. Por paradójico que parezca, lo que se buscaba en la exhumación de la cultura clásica era nada menos que la formación de un hombre nuevo en relación con el que había transitado la Edad Media, nuevo en su pensar, en su actuar, en sus relaciones con los otros, con los dioses, y con Dios mismo; nuevo en su modo de encarar la naturaleza y la sociedad¹. Desde él, en efecto, todo se reexamina. Más aún, hay, particularmente en el siglo xv, una insistencia, que los siglos anteriores no habían conocido, en el valor y la dignidad del hombre; por eso proliferan los tratados *de hominis dignitate* y *de excellentia hominis*. De algún modo, esos textos intentan justificar, en el plano teórico, que efectivamente el hombre está en condiciones de dar un salto cualitativo en su historia.

Por otra parte, y he aquí un factor decisivo, el valor y la dignidad humanos se refieren, sobre todo, al hombre individual. Esto en literatura conduce al género de la biografía y, en las artes figurativas, al retrato, ambas cosas prácticamente desconocidas en la Edad Media (Lanza, 1971, p. 29). Así

¹ Uno de los más prominentes humanistas, Marsilio Ficino, acuña una lapidaria expresión que de algún modo pone las cosas en su lugar: “*per litteras provocati pariunt in seipsis*”. En general, fue la posteridad la que mayormente se empeñó en asumir como fin lo que para los humanistas fue un medio; de esta manera, demasiado a menudo se supuso que abrevaban en Cicerón, por ejemplo, nada más –aunque se dirá “nada menos”– que para imitar su prosa.

pues, desde sí mismo y desde el corazón de sus intereses, ese hombre mira a su alrededor, observa la realidad que lo circunda, se vuelve sobre la propia y contempla a Dios. Más aún, en perspectiva histórica, la irrupción del *ego cogito* cartesiano queda mejor comprendida si se entiende la revolución, el movimiento que lleva a la constitución y a la confirmación del *ego* desde el que se comienza a pensar. Se ha de subrayar, con todo, que no es un “yo” cerrado sobre sí; muchas veces se trata de un “yo” concebido como colectivo; no obstante, en esos casos lo es en segunda instancia o de manera derivada. Prueba de ello es lo que se ha dado en llamar, con Baron y Garin, la *conversazione civile*.

Cabe señalar un punto interesante, cuyo tratamiento analítico no podemos hacer aquí. En una confrontación entre los comentarios de Tomás de Aquino, por ejemplo, y los de los humanistas a los tratados éticos de Aristóteles se vería la diferencia de enfoque y de intereses a la que venimos aludiendo. Mientras que el Aquinate revaloriza los aspectos naturales del hombre en el planteo aristotélico, los humanistas, en cambio, enfatizan otros rasgos que contribuyen a ensalzar su excepcionalidad precisamente entre los seres naturales.

Sobre esta base podemos inclusive apelar a la concepción que tuvo uno de los primeros grandes nombres en la historia de las ideas en interesarse por el período: Burckhardt, autor al que hoy se está volviendo, aun críticamente. Quizá su excesivo entusiasmo por el fenómeno renacentista en Italia hizo –y hace– nutrir reservas sobre su enfoque. Más allá de esto, consignemos aquí esa visión tradicional al solo efecto de valernos de ella como punto de partida de algunas reflexiones, pero añadiendo matices con que los estudios del último siglo ajustaron y aun corrigieron su óptica.

El gran acierto que se le reconoce a Burckhardt es, justamente, el haber encarado el estudio sobre el Renacimiento como el poliedro que se mencionaba al comienzo. A partir de esa idea analiza una a una sus caras o ángulos. Las seis fundamentales son: 1) el ángulo político, desde el cual el Estado se concibe ya como obra de arte, acierto indudable de este autor, puesto que, de no ser así figuras como las de Lorenzo el Magnífico no se entenderían; 2) el psicológico, caracterizado por un neto individualismo, sostiene, pero habría que matizar esto, primero, señalándolo como elemento básico de otra concepción de la sociedad y, segundo, corrigiendo el término de individualismo –que es éticamente negativo– con el de individualidad; 3) el erudito, irrefutable, con el interés y la admiración por la Antigüedad, pero también con un

prurito filológico que Burckhard no subraya y que alimenta el espíritu crítico de los humanistas; 4) el natural, con el descubrimiento de la naturaleza en relación siempre más recíproca con el hombre y no solo en una dependencia exclusiva del Creador, cuyo nombre es de todos modos omnipresente en las producciones renacentistas; 5) el sociológico, con el esplendor de la clase alta y, sobre todo, la pujanza económica, liberadora de fuerzas; esta pujanza, basada sobre el artesanado urbano medieval y potenciada por una no menos pujante actividad financiera, animaba al ascenso social a muchos menos favorecidos por su origen; 6) finalmente, el ético, que para el historiador suizo está signado por el maquiavelismo, la irreligiosidad y la lasitud moral. Esta es sin duda su caracterización más discutible; resulta, por lo menos, muy parcial y hasta “savonaroliana”: para relativizarla, baste recordar ciertas historias de vida de santos y héroes típicos del Renacimiento, como Catalina de Siena o Giordano Bruno².

Sea como fuere, todo ello deriva en un gran ímpetu de expansión que se traduce en la exploración de horizontes de todo tipo, a tal punto que se fuerzan los supuestos límites. Esto se advierte desde la exploración geográfica que hace percibir el mundo no solo como más vasto sino también como abierto –contrariamente a lo que ocurría en la cosmovisión medieval– pasando por la ampliación de los límites culturales, con la mayor comunicación entre civilizaciones diversas –lo cual ya había comenzado en el siglo XIII– y hasta el mismo desarrollo del cálculo infinitesimal. En síntesis, la creatividad propia del Renacimiento, en cualquiera de sus manifestaciones, es hija de este ímpetu de expansión que resulta de una nueva confianza en las posibilidades de cada ser humano.

Por eso, si tuviéramos que indicar un eje en torno del cual gira, siguiendo a Kuhn, este gran cambio de paradigma, este giro antropocéntrico, elegiríamos la reivindicación del individuo que, a veces, cobra la forma de la subjetividad. Desde luego, todos estos rasgos son esencialmente filosóficos y por eso presiden, como se ha dicho, las páginas del humanismo. Más aún, mediante el falaz trámite de cotejar fechas, se tendería a pensar que, en este caso, el hegeliano búho de Minerva ha levantado vuelo un poco antes del

² Desde luego, ha habido nombres célebres que enseguida han procurado llenar lo que consideraron lagunas en el panorama trazado por Burckhardt. Ellos son, en rápida mención y entre otros, nada menos que Dilthey, que añade la nota religiosa de inspiración oriental; Cassirer, que profundizó la nueva relación individuo-cosmos en el Renacimiento; Max Weber, que señaló la importancia del ascenso social de la burguesía.

atardecer. Sin embargo, no hay tal cosa. Para decirlo una vez más, como hombre del Renacimiento, el humanista no busca a los clásicos por sí mismos; se busca en ellos y lo hace con el mismo afán de renovarse que asiste contemporáneamente al pintor o al príncipe. A este fenómeno le asigna Konrad Burdach, un autor que muchas veces corrige a Jacob Burckhardt, la coincidencia cronológica entre Renacimiento y humanismo. El humanismo no prepara el Renacimiento; son dos formas entre las tantas en que se expresa un mundo distinto del medieval.

Planteado así el enfoque que preside estas breves páginas, y que es más una perspectiva que una hipótesis, lo que nos interesa desarrollar aquí no es el análisis filosófico de un texto clave³, sino presentar, a modo de pantallazos, cómo se va gestando ese mundo nuevo en diferentes aspectos de la vida del hombre en el Renacimiento, en sus trabajos y sus días. Una última observación preliminar a propósito de fechas. Como se acaba de decir, el Renacimiento no tiene una extensión horizontal, en el sentido de que no se deja atrás el Medioevo y se pasa paulatinamente al Renacimiento entre tal siglo y tal otro unánimemente y por doquier. Mientras que en Italia ese poliedro del que se hablaba se armó en relativamente pocas décadas, otras tierras seguían siendo medievales. Así, después de casi un siglo de la aparición de la imprenta, por ejemplo, algunas ciudades, aun universitarias, vivían en un universo más propio de la Edad Media que de ese mundo nuevo⁴. A la vez, hay cambios que se producen antes de esa eclosión de la que se hablaba y que la preparan, lo cual se da sobre todo en el siglo XIV. Vayamos ahora a esos hombres y mujeres que los protagonizaron.

El campesino, el artesano y sus tiempos

En el célebre comienzo de la *Divina Comedia*, considerada síntesis y culminación del pensamiento medieval, Dante escribe: “*Nel mezzo del cammin di nostra vita,/ mi ritrovai per una selva oscura,/ ché la diritta via era smarrita*”, es decir, “En la mitad del camino de nuestra vida/me reencontré atravesando una selva oscura,/ pues se había perdido la senda recta”. No-

³ Lo hemos hecho con lo que se considera el manifiesto mismo del Renacimiento: el *Discurso sobre la dignidad del hombre*, de Pico della Mirandola (Magnavacca, 2008).

⁴ Si bien es, como se sabe, un hecho particularmente revolucionario dentro del Renacimiento, la invención de la imprenta trae consigo consecuencias muy complejas que obligarían a un tratamiento dedicado solo a ella.

temos que Dante no dice “en la mitad del camino de *mi* vida”, puesto que obviamente no sabe cuándo habrá de morir, sino de “*nuestra* vida”, esto es, de la humana. Estamos en el año 1300 y Dante tiene 35 años. Si habla de la “mitad” es porque apela a términos bíblicos que calculaban un promedio de siete décadas para la vida del hombre. En efecto, el Salmo 90, 10, reza: “Los días de *nuestra vida* (Dante usa exactamente la misma expresión) llegan a setenta años; y en caso de mayor vigor, a ochenta años. Con todo, su fortaleza es sólo trabajo y pesar, porque pronto pasa y volamos”. Lo típico del Medioevo, en este sentido, es la honda conciencia de que ese tiempo de la vida humana, por alta o prolongada que sea la expectativa, es propiedad de Dios. Él es quien concede a cada hombre un tramo de la sucesión temporal; el hombre juega su destino trascendente en el uso que hace de ese don, o sea, del tiempo concedido. Pero es un supuesto fundamental que, desde su eternidad, Dios es el dueño y señor del tiempo. Se trata de un matiz distinto del de la mera conciencia de la caducidad y fragilidad de la vida humana. El tema de la fugacidad del tiempo ha sido recurrente en los antiguos y aun en los modernos. Entre los renacentistas, cabría citar ejemplos muy mundanos. Baste remitir al *Triunfo de Baco y Ariadna*, de Lorenzo Medici, compuesto para los días de Carnaval de 1490: “*Quant’è bella giovinezza che si fugge tuttavia! Chi vuole esser lieto, sia, di doman non c’è certezza*”, esto es, “¡Cuán hermosa es la juventud a pesar de que escapa! Quien quiera ser feliz, lo sea: no hay certeza del mañana”. Pero nótese que, en este caso, se trata de la exaltación primaveral y personal de los años jóvenes. A la vez, el lamento laurenciano no versa en realidad sobre la fugacidad de la vida humana –que cualquier autor medieval mencionaría para instar a aprovecharla para la salvación eterna–, sino la de los goces terrenales que la juventud trae consigo (Bellenger, 1985).

No todo era frenesí festivo. Sin negar el don divino de la vida que transcurre, el hombre del Renacimiento, sobre todo el humanista, inaugura un tiempo espiritual precisamente porque se ha adueñado de su espiritualidad que ya no deja que sea rígidamente pautada por las instituciones religiosas. Desmintiendo la imagen de un Renacimiento supuestamente ateo, hay escritos notables donde el humanista asciende a su propio monte interior. Y, olvidado de las horas, en un tiempo que ya no es duración horizontal sino intensidad vertical, se reencuentra consigo mismo. Algunos humanistas, al reencontrarse, también lo hacen con su Creador en un diálogo estrictamente personal; por ende, intransferible. El hecho de que ese diálogo después se

revele, se confiese públicamente, en nada le quita su carácter esencialmente individual. Las páginas centrales del *Discurso* piquiano son un ejemplo de ello, así como la carta petrarquesca a Dionigi da Borgo San Donnino.

Ahora bien, ¿qué ocurre fuera de la torre de marfil, con el hombre común, el campesino o el artesano, por ejemplo? ¿Y qué ocurre, sobre todo, con la medición del tiempo? En este plano, la confrontación Medioevo-Renacimiento es más evidente, puesto que la medición temporal atraviesa diferentes etapas históricas y en ella la transición entre fines de la Edad Media y los albores de la nueva era constituye una bisagra⁵.

Primero, en la alta Edad Media y al ir acercándose a su plenitud, esa medición siguió dependiendo, como en la Antigüedad, de los ritmos naturales, de las estaciones, de los amaneceres y los ocasos. En una segunda etapa, la duración de los días se escandió en los siete semanales y las mediciones por períodos, fechas y fiestas fueron establecidos por la Iglesia. Con todo, se respetó el ritmo natural diario, reservando obligadamente la noche para el descanso, no solo para el campesino, sino aun para el artesano. Para el día domingo, por ser dedicado al *Dominus*, también regía la prohibición de trabajar. De hecho, en el siglo IX, la legislación carolingia, en el marco de los poderes temporales, lo impuso universalmente. Más aún, la suspensión dominical del trabajo estaba sociabilizada, ya que después de los oficios religiosos, de por sí comunitarios, las familias enteras de campesinos y artesanos se reunían en la fiesta.

En todo este esquema, el ritmo monástico en la medición del tiempo medieval ha tenido una gran importancia. Muy tempranamente, a partir del siglo VII, los monjes establecieron el manejo del tiempo cotidiano, signando con y desde el campanario las horas dedicadas a despertar, al trabajo, a la comida, a la oración y al descanso. Todo esto rige especialmente para el campesino, habitante de las comunidades rurales, sede privilegiada de los monasterios y abadías. No obstante, a medida que van surgiendo y floreciendo las ciudades, en la culminación y hacia fines de la Edad Media,

⁵ En general, se consideran tres etapas. Aquí solo se tendrán en cuenta dos, puesto que la tercera es en rigor teológica y no toca directamente a nuestro tema. Ella es la “milenarista” y consiste en sostener que el tiempo cristiano es un tiempo sagrado en cuanto que está dirigido hacia un fin trascendente. La Creación, que culmina y se renueva con la encarnación del Verbo en Cristo, va hacia el Juicio Final, y la posterior abolición del tiempo en la eternidad. Antes, los profetas milenaristas, anunciaban un largo período marcado por el retorno de Cristo y el reino de los santos.

las campanas siguen cumpliendo esa función aun en ámbito urbano, donde pululan los artesanos.

En este sentido, merecen una mención especial las obras de los dominicos, particularmente, la de Roberto Kilwardby, arzobispo de Canterbury, quien, con su tratado *De tempore*, problematiza científicamente la medida y la cantidad del tiempo, y su vinculación con el cambio. Tal enfoque, aun poniendo en relación el tiempo con la eternidad, presenta una enorme novedad, en cuanto que comienza a sacar del contexto puramente eclesial el tema de la medición temporal⁶. Esto no se puede desvincular de los cambios laborales y las migraciones.

En efecto, a medida que nos acercamos al Renacimiento el campesino resigna su arraigo rural y se traslada a ciudades donde, por lo demás, los avances tecnológicos le son extraños; con todo, muy lentamente se va acostumbrando a ellos.

El tiempo laboral, tanto del campesino como, y especialmente, del artesano, choca con la nueva economía que se va abriendo paso y que trae aparejados conflictos sociales. Así, en el Renacimiento, mientras que los jornaleros comienzan a reclamar la reducción de los horarios laborales, muchos devenidos artesanos, por el contrario, reclaman autorización para poder trabajar de noche e incluso los domingos, y la obtienen, si no de la Iglesia, del estatuto del gremio o de la ordenanza municipal. La actividad se desarrolla ya no al ritmo de las campanas abaciales o conventuales que sigan las horas canónicas, sino de campanas laicas que marcan los momentos de inicio, descanso y fin de la jornada laboral.

Todo esto prepara una instancia crucial en la medición del tiempo: la aparición del reloj de la torre comunal que, también gracias a los trabajos de Kilwardby, si bien no reemplaza al campanario monástico, convoca por su misma índole ya no a los fieles, sino a los súbditos o ciudadanos para asuntos civiles. El primer reloj construido sobre principios de mecánica del que habla la historia se registra hacia el año 1326 y es el del inglés Richard de Wallingford, abad de San Albano. Este tipo de reloj era un artefacto que se colocaba en lo alto de las torres y campanarios de los pueblos y ciudades para que los ciudadanos tuvieran conocimiento preciso de la hora del día. Eran relojes munidos de ruedas dentadas, accionadas

⁶ De hecho, su repercusión inmediata fue en el campo de la música y colaboró grandemente en el surgimiento del *ars nova*.

por pesos y contrapesos. Al principio, era el cuadrante el que giraba en torno de una aguja fija. En muchos casos, a estos relojes se los conectó a una campana grande y sonora que iba indicando, con un toque peculiar, las horas y cuartos de hora. En suma, la secularización se va consumando; sin embargo, es la comunidad —el agricultor emigrado de los campos, el maestro artesano y sus aprendices— la que se reúne en la plaza municipal; no se trata todavía del individuo intentando apropiarse del tiempo cosmológico, a través de su medición científica.

Así pues, sobre el final de la Edad Media se crea el reloj mecánico, que se difunde rápidamente. Pero es durante el Renacimiento propiamente dicho, más precisamente en el *Quattrocento*, cuando surge el reloj *individual*, primero en palacios y después en casas particulares prósperas. Habida cuenta del concepto imperante de paterfamilias⁷, esto constituye otra indiscutible afirmación del individuo. En efecto, con ese reloj, el hombre de la nueva era mide *su* propio tiempo, organiza su día, dispone su actividad, construye su presente y programa su futuro inmediato.

Ciertamente, el Medioevo está atravesado por héroes, es decir, por individuos, sí, pero excepcionales y en su mayor parte imaginarios, cuyo tiempo es, en todo caso, un tiempo novelesco: el héroe vive y protagoniza una serie de acontecimientos sin fecha, ya desde el comienzo del lapso durante el que se extienden sus aventuras (“Érase una vez...”, indeterminada). La biografía, típicamente renacentista, como se ha mencionado, exige más realismo y, por ende, precisiones. Apunta por cierto a la ejemplaridad, pero desde una base real, si bien muchas veces exaltada. Las crónicas de Giorgio Vasari son un ejemplo de ello.

Desde luego, el hombre del siglo xv, aunque ya no medieval, sigue sabiendo que vive bajo la mirada de un Dios omnipotente que tiene fijado el día y el momento en que habrá de morir, y aun lo asiste la conciencia de la fugacidad del instante según se vio en el ejemplo laurenciano. Pero justamente por eso el tiempo se convierte, al decir del mismo Leon Battista

⁷ En el tercero de *Los libros de la familia*, el humanista Leon Battista Alberti pone en boca de uno de sus protagonistas, Gianozzo, acabado retrato del burgués moderno, su definición de familia: “La familia es hijos, mujer y los otros domésticos [personas de la casa], parientes y servidumbre” (trad. propia). Nótese que él mismo, justamente por ser paterfamilias, no se incluye en la definición y está lejos de considerarse en una dimensión horizontal respecto de sus miembros entre los que la mujer ocupa, además, el segundo lugar en relación con los hijos (Alberti, 1994, p. 197.)

Alberti, en uno de los bienes más escasos. Se trata, con todo, de un bien que *cada hombre* administra para sí.

Al pasar del Medioevo al amanecer del Renacimiento, la nueva concepción del tiempo se consolida y se entrecruza con una también nueva concepción del trabajo. Antes de examinar otras aristas de tal cruce, volvamos a los contextos del trabajo en la transición histórica que nos ocupa, viraje en el que no podemos olvidar lo ya señalado, a saber: que así como el Medioevo hundió sus raíces en un ámbito fundamentalmente rural, el Renacimiento es, sin duda alguna, hijo de la ciudad. También en ella la medición del tiempo se torna fundamental para lo laboral. Cabe señalar que lo que el hombre medieval entendió por “trabajo” se llamó *labor* cuyo primer significado es “pena”, de donde los *laboratores* son los que sufren o padecen una pena. Desde luego, esto remite al castigo bíblico del pecado original, según el que Adán recibió la pena de labrar la tierra con el sudor de su frente y Eva fue sometida precisamente al “trabajo” de parto. Nótese que esta connotación negativa se agravará ya transcurrido lo central del Renacimiento, puesto que en el siglo xvii se acude al sustantivo *tripallium*, cuyo sentido es muy sombrío: señala en latín vulgar un instrumento de tortura, hecho justamente de tres palos, con el que también se herraban los animales más ariscos.

Sea como fuere, lo cierto es que en el Medioevo tiene lugar una relación fundamental: la del hombre con sus útiles de trabajo más que con la naturaleza. Esto tipifica el ámbito rural de la Edad Media y, de hecho, esos instrumentos contribuyeron a una suerte de mediación entre hombre y naturaleza, cosa que se profundizará en el período renacentista. Con la proliferación de las murallas, no solo en castillos e iglesias sino también en las ciudades, se fue pasando del predominio de la madera al de la piedra, y se crearon carretilas, gatos, sierras hidráulicas, etc., junto con el molino de viento, que es inglés y de finales del siglo xii. Más aún, la rueca y el huso fueron reemplazados, al menos en varios casos y en zonas pañeras, por el torno de hilar y el telar horizontal, que aceleraban la labor y producían un tejido más fuerte y hermoso. Le Goff –a quien seguimos en este punto– indica respecto de los telares horizontales que estas nuevas máquinas “movidas por la presión de los pedales y no por varas accionadas a mano, como se hacía hasta entonces, transformaron al tejedor en una especie de caballero sujeto a los pedales de la máquina como si se trataran de los estribos de un caballo” (Le Goff, 2003, Trabajo, p. 783). Añádase a esto el perfeccionamiento de las técnicas medievales de vidriería, entre otras.

Estos progresos técnicos, unidos al crecimiento demográfico, generaron la expansión que avanza lentamente desde el siglo XI hasta culminar en el gran “verano de la Edad Media”, el XIII, Y es lo que se acelera en el Renacimiento. La desaparición de la servidumbre, con la consecuente libertad de trabajo y el desarrollo del salario entre los trabajadores del campo, procuró al campesinado una mayor movilidad. Fueron entonces las ciudades las que ejercieron sobre el campo la atracción de la mano de obra. Esto impulsó la emigración del mercado rural sobrante, cuya población quedó abandonada al mercado del trabajo urbano y a la dureza de la readaptación a un modo de vida muy diferente. La relación con la naturaleza se alejaba cada vez más y se acentuaba la que debía mantenerse entre los hombres.

Así las cosas, en la ciudad de los renacentistas por antonomasia, Florencia, se expande la cultura urbana. Este proceso implica el enriquecimiento de un pequeño número de personas, los agentes urbanos o señoriales que ofrecen puestos a trabajadores siempre más especializados y agrupados en asociaciones o gremios, cada uno de los cuales solía ocupar un barrio e, incluso, una calle en particular.

El sistema corporativo heredado del Medioevo sufre variaciones en el Renacimiento. Aun cuando esté revestido de un matiz religioso como las cofradías, las corporaciones no siempre tenían relación clara con el universo laboral. El hecho es que nos encontramos con que el mundo del anónimo *laborator* medieval ha cedido el primer lugar al *artifex*, esto es, al artesano⁸.

En el artesano del Renacimiento reaparece una vez más la centralidad del individuo. De hecho, se pertenecía a cualquiera de estas clases de *artifices*: los ayudantes, los aprendices y los maestros. Los ayudantes, que recibían un salario, frecuentemente magro, eran los que tenían la situación más precaria, puesto que se los contrataba durante un período muy variable (podían ser pocos días o un año). Pero no siempre lograban reunir los medios para llegar alguna vez a ser maestros. Los aprendices, en cambio, recibían del maestro la formación técnica necesaria, además del alojamiento y la manutención a cambio de un desembolso no menor de dinero y de la prestación gratuita de su trabajo. Los maestros plenos, como señala Le Goff, eran los que “disfrutaban de todos los derechos corporativos: asistencia a las asambleas, elección de nuevos maestros, voto de los estatutos, designación de repre-

⁸ Es muy tardío el término *operarius* que, por aludir al que hace un *opus*, esto es, una obra, designa al obrero. Solo se utilizará con frecuencia ya entrada la Modernidad para señalar al trabajador de la industria.

sentantes y jefes de la corporación, llamados a menudo ‘jurados’ (Le Goff, 2003, Trabajo, nota 10, p. 785). Más allá de estas cuestiones jurídicas, lo que importa a nuestro tema es recordar que se atribuye a muchos de los grandes artistas del Renacimiento obras que en su mayoría habían sido hechas efectivamente por los aprendices. En afirmación de su individualidad, cada uno de ellos competía con los demás y ansiaba independizarse, trabajando duramente hasta que el reloj de la torre municipal –que, digamos de paso, pudo haber estado dotado de un autómatas– marcaba el fin de la jornada laboral, mientras en la casa del maestro sonaba seguramente su propio reloj. Pero, una vez más, lo que importaba era el nombre del individuo que los había formado y de quien habían aprendido inclusive un estilo, ya que ese era su firma distintiva.

Ahora bien, ¿qué sucede en el Renacimiento con quienes se hacían cargo del negocio como tal de los artesanos, es decir, los mercaderes?

El mercader y sus rutas

No todos eran maestros reunidos en un gremio o corporación; es necesario mencionar el caso de los maestros *minuti* o pequeños, que hacían trabajos para otros y estaban sujetos a quien contrataba la obra, que era el que les suministraba la materia prima, adelantaba los pagos y proporcionaba el local. Estos eran precisamente los mercaderes.

Ciertamente, también los hubo en los siglos centrales y últimos de la Edad Media. Pierre Monet abre su artículo sobre el tema, en el *Diccionario razonado del Occidente medieval*, con el siguiente párrafo:

Hacer un boceto del retrato ideal del mercader medieval puede conducirnos a la pregunta de si el mercader ha llegado a encarnar un tipo singular en la sociedad medieval con el mismo título autorizado concedido al caballero, al monje o al campesino, para los cuales el discurso histórico contemporáneo ha reservado un estatus y una función propia, hasta el punto de configurar una trilogía [recordemos: *bellatores, oratores, laboratores*] que no deja *a priori* un lugar para el mercader” (Monet, 2003, “Mercaderes”, p. 537).

Para comprender la tipicidad que cobra en el Renacimiento, hay que tener en cuenta, en primer lugar, la fantástica explosión creativa que tuvo lugar en el *Quattrocento*, especial pero no únicamente en Florencia. En el marco mencionado de la expansión de las artes y su consecuente diversificación, nacen las especializaciones de oficios en constante florecimiento, como el de los tejidos. Para seguir con ese ejemplo: los que cosían perte-

necían a una corporación, distinta de la de quienes tejían y diferente también de la de los que teñían; los vidrieros se diferenciaban entre quienes trabajaban el vidrio común y los que se especializaban en los coloreados que, a su vez, no se confundían con los vitralistas, y así en otros casos. Como es obvio, cada maestro, especialista en algún tipo de producción, debía estar atento a las innovaciones, conocer los hallazgos de colegas de otras tierras, etc. El mercader se ocupaba, precisamente, de financiar su producción, hacerla expandir, promoverla, volverla redituable, liberando para el artista, esto es, el *artifex*, el maestro, sus fuerzas creativas. Y he aquí otra vez la palabra clave que hace al mundo renacentista: expansión.

Tal expansión, en la que se suelen mencionar los aspectos geográfico y de horizonte cultural, se debe entender también en el comercial, porque el mercader renacentista ha de salir de los confines de su aldea y de las vecinas para transportar bienes aun a reinos no tan cercanos. El intercambio Florencia-Flandes explica parte de la producción artística de las dos. Además de los riesgos de inclemencia del tiempo, pillaje, robos, pérdidas de todo tipo, se afrontaba también la posibilidad de quiebras. Todo esto requería del mercader una gran audacia –incluso arrojo–, además de avezados conocimientos contables. A la vez, también el mercader renacentista reivindica la individualidad propia del período: aunque mantenía impresindible correspondencia con otros mercaderes, para estar al tanto de los avatares políticos y económicos de los reinos o condados que habría de visitar, actuaba fundamentalmente solo, esto es, como individuo, sin un gremio detrás; en todo caso, lo que podía respaldarlo era una organización familiar.

Durante el período renacentista, con este oficio está también relacionado el otro tema que, veíamos, revoluciona la concepción del mundo y de la vida. Como se señalaba al comienzo, el tiempo ya no es propiedad de Dios, que se lo otorga módicamente a cada persona, sino que ya es propiedad del hombre, al menos, en cuanto a su uso y organización. Por eso, en el Renacimiento sucede algo inconcebible en los siglos anteriores: el tiempo se tasa, se mide en dinero. Surgió así el préstamo a interés según el lapso que mediara antes de su devolución. Y esto ocurre también en el comercio.

Supongamos que el mercader A, de Lyon, hubiera pactado con el mercader B, de Pisa, la venta de un cargamento de telas, habiendo acordado previamente la calidad y cantidad de los tejidos, su estado al recibirlos, el precio y un plazo de entrega. Pero dicho contrato estipulaba que el vendedor, esto es, el mercader A, debía descontar al B, quien efectuaba la compra,

un porcentaje, también estipulado sobre el monto establecido, por días de retraso en la entrega. Esto significa que el tiempo se cotiza, o sea, se puede medir en dinero, lo cual es propio del capitalismo⁹. A tal punto esto fue así que, algunas veces, a los compradores les fue más conveniente contratar bandidos que interceptaran el convoy con el cargamento para retrasar la entrega y pagarlo con descuento.

Lejos está ya –no en siglos, sino en modo de vivir y de concebir la vida y la sociedad– el sistema feudal. Se ha indicado que muchos campesinos han emigrado a las ciudades para convertirse en artesanos poseedores de técnicas cada vez más afinadas, justamente las que abrieron paso a las grandes obras que todavía hoy nos deslumbran en los museos. Pero muchos otros no accedieron a la condición de mano de obra calificada; desocupados, se dedicaron al pillaje, se convirtieron en esos bandidos que interceptaron al atribulado mercader A de nuestro ejemplo.

El artista y su taller

Como es sabido, en el mundo renacentista la expansión no solo se hace particularmente evidente en el navegante, sino también en el arte. Al referirnos a los artesanos, hemos señalado la pugna por afirmar la propia individualidad. En tal orden de cosas, también esta nota esencial del Renacimiento se advierte inclusive en artes como los tapices y los tejidos. De hecho, Braunsstein da cuenta de que es a partir del siglo xv cuando comienzan a coserse las firmas sobre los paños pintados, lo cual atestigua el valor añadido del acabado artesanal (Braunstein, 1998, *L'industrie à la fin du Moyen Âge: un objet historique nouveau?*, pp. 25-40).

En la ascensión a la plenitud de la pintura renacentista, se sitúa la florentina Capilla Brancacci, obra de Masolino y de su joven discípulo, Masaccio. Al dividirse los trabajos en esta capilla, a la que se considera un antecedente de la Sixtina, le cupo al discípulo pintar la después célebre *Expulsión del Paraíso*. Dicha obra está lejos del lirismo perfecto de otra como *La Primavera* botticelliana. La *Cacciata dall'Eden*, en cambio, pintada en 1425, es decir, a comienzos del Renacimiento, muestra al hombre en los términos más dramáticos. Adán y Eva, en quienes ese hombre se subsume, aparecen en estado de yecto, como se diría hoy, en toda su desnudez, abandonados a

⁹ Al comprender que este orden de cosas era ya irreversible, San Antonino de Florencia dedicará su trabajo a explorar los posibles usos rectos del dinero en el nuevo sistema.

sí mismos; más aún, hay una figura que, literalmente, “brilla por su ausencia”: la del Dios creador y Padre, cuya familiaridad han perdido; de ahí la angustia conmovedora del fresco.

Pero el humanista del *Quattrocento* florentino sabe, como todo cristiano, que esa soledad abrumadora ha sido quebrada por la Encarnación de Cristo. Y, afianzado en esa esperanza, se lanza a explorar el mundo e investigarse a sí mismo, sobrepasando los límites que habían hecho retroceder al hombre medieval. Va, en efecto, no solo más allá de las columnas de Hércules; indaga sobre sus propias posibilidades y descubre que es un cocreador de sí mismo, como señala el manifiesto mismo del Renacimiento, la *Oratio de hominis dignitate*, de Pico della Mirandola, contrapartida, como se ha señalado tantas veces, del *De miseria humanae conditionis*, de Inocencio III.

Esa expansión, y a la vez autoafirmación, de la que venimos hablando también se hace clara –y, hasta se diría, que especialmente significativa– en el mundo de las imágenes, lo cual se torna evidente, como sucede con el tema del tiempo, a través de la confrontación con el mundo medieval.

En efecto, solo cincuenta años antes de la obra de Masaccio, encontramos otro universo. Conviene recordar que en la Edad Media, para referirse a una representación, modelo, figura, en síntesis, a una ficción que puede ser no solo visual sino también narrada de manera oral o escrita, se usó el vocablo *effictio*. Es una ficción cuyo fin último es el moralizante, propio del predicador, o la expresión de un pensamiento de carácter metafórico. En cambio, *imago* tiene más acepciones. Se puede hablar de imagen en el plano gnoseológico, en el que forma parte del proceso de conocimiento, a través justamente de la imaginación, aunque en este orden , paulatinamente, se fue abandonando la palabra que nos ocupa y se prefirió hablar de *phantasma* y *phantasia*. En el plano teológico, “imagen” revistió una enorme importancia y dio lugar a debates que atraviesan toda la Edad Media, ya que el término se utilizó para aclarar la relación entre el Creador y la naturaleza del hombre en cuanto creado, discutiéndose si la *imago dei* en el hombre radica fundamentalmente en que este es racional, o sea, consciente, o en que es libre.

Lo cierto es que nuestra idea de una imagen dista de las acepciones medievales del término, porque nos atenemos principalmente a las imágenes que implican, de alguna manera, la labor humana. Lo primero a tener en cuenta, cuando se habla de imágenes medievales en este último sentido, es que, si bien resultan de una deliberada intervención del hombre, no son fruto del arte, al menos, tal como lo concebimos hoy. En efecto, nuestra manera

de entender la producción artística es otra de las tantas cosas que debemos al Renacimiento. El contexto de las imágenes medievales, su fin y su significación es el del culto. En este sentido, son en su gran mayoría cristianas y se hallan tan lejos de la absoluta falta de representatividad de Dios y de todo lo divino, propia del judaísmo, como del tipo de belleza de lo que los mismos medievales consideraban los “ídolos” paganos de la Antigüedad. Sin embargo, a esos cánones clásicos vuelven, con recién readquirida libertad, los artistas del Renacimiento, aun para aplicarlos a temas religiosos¹⁰.

Lo típico de las imágenes medievales es que carecen de lo que después se llamó “perspectiva”, ya que concedían predominio a la superposición de figuras en una superficie. Esa superficie, o sea, el fondo, casi siempre era de oro, considerado como indicio –mejor aún, símbolo– de la trascendencia de la imagen y no solo como garantía de perdurabilidad material. Si el arte propio del Renacimiento, en cambio, hace acceder a las reglas de la perspectiva es no solo por razones de desarrollo puramente técnico, sino porque dichas reglas permiten la construcción de un espacio; mejor dicho, permiten “apropiarse” de él. El mismo espíritu de expansión que llevaba al hombre del Renacimiento a explorar nuevos caminos en el mundo (se da en olvidar que el descubrimiento de nuestro continente es también un fenómeno renacentista) es el que lo lleva a plasmar la profundidad de esa mirada en un fresco o sobre una tela.

Y he aquí otro tema de interrupción en el carácter de la representación: hay un neto predominio de simbolismo en las imágenes medievales; de realismo, en cambio, en las renacentistas. Al decir del mayor especialista en la materia, Jean-Claude Schmitt, la imagen medieval no “representa”, no pretende imitar a los santos ni menos aun a Dios; pretende recordarlos ante el fiel que mira la imagen. Más allá del interés que pueda despertar en el historiador la representación de casas, molinos, etc., la imagen medieval “hace presente” bajo apariencias antropomórficas lo invisible en lo visible, lo ausente en lo presente, repitiendo así, a su manera, el misterio de la Encarnación¹¹. Por eso, el sentido de la imagen medieval hay que buscarlo más allá de lo que muestra, aun cuando se trate de la iluminación de un manuscrito.

Muy tempranamente en el Medioevo, en una carta del año 600, el papa Gregorio Magno le escribe al obispo de Marsella, quien por temor a la idola-

¹⁰ En este sentido, la iconografía bizantina, por ejemplo, ha tendido a ser más conservadora.

¹¹ Véase Schmitt, J.-C. et alii, *Imágenes medievales*, 1996, pp.3-133.

tría pretendía prohibir las pinturas en su diócesis. Si bien no deben dar pie a la idolatría, las imágenes —y recordemos que en la Edad Media eran casi exclusivamente religiosas— tienen varias funciones: cuentan la historia sagrada, fomentan el arrepentimiento de los pecadores e instruyen a los iletrados que, a diferencia de los clérigos, no tienen acceso directo a las Escrituras. Este último punto es muy importante, por la eficacia pedagógica que se les concedía. En otra carta, dirigida a un eremita, Gregorio compara el deseo de este de contemplar una imagen sagrada con el deseo profano de un enamorado de contemplar a su amada. Hay que tener en cuenta, claro está, algunas excepciones mundanas, como los escudos propios de la heráldica o escenas de justas, por ejemplo. Pero, en general, y en síntesis, las características esenciales de las imágenes medievales respondían a su funcionalidad, y esta a la Iglesia que la determinaba y que a la vez administraba esas imágenes y financiaba su producción.

Solo a finales de la Edad Media, cuando asoma ya el Renacimiento, los laicos se apropian de parte de las formas de expresión en imágenes de la vida religiosa. Entre las personas más cultas y ricas se volvió costumbre adquirir libros de horas iluminados, así como se adquirirían los relojes domésticos de los que hemos hablado.

También el hombre del Renacimiento intenta hacer presente aquí abajo el mundo trascendente. Pero es, o intenta ser, más realista que simbólico; él *hace* y por eso, más que un predicador, es un verdadero artista, un hacedor de belleza, consciente de serlo.

Apelemos a un ejemplo de transición: la *Madonna dell'umiltà*, de Francesco Lippi, actualmente en la pinacoteca del Castillo Sforza, en Milán. En ella, la Virgen con el Niño está rodeada por seis ángeles sin aureola ni alas (“ápteros”), “realismo” que se repetirá después pero que es inconcebible en el Medioevo. Completan el grupo tres santos, Ángela de Bohemia y, a la derecha, Ángel de Jerusalén y Alberto de Trapani, los cuales ostentan cuchillo y lirio por avatares de sus respectivas vidas y martirios. Lippi pinta esto antes de 1425. Discípulo de Masaccio, quien muere prematuramente después de haber sucedido a Masolino, es él quien termina la Capilla Brancacci. Ahora bien, la transición implicada por Lippi en esta obra se juega en el modo de representar los personajes: de hecho, la rigidez de los rostros del Niño y de Santa Ángela es todavía decididamente medieval; no lo son, en cambio, y en estrecha cercanía con los demás personajes, los muy reales y traviosos ángeles que circundan a María y

cuyos rostros se parecen a los de los chicos que hoy juegan en las calles de barrios periféricos.

Una vez más, el movimiento renacentista no es por esencia ateo ni profano; de ahí que sus obras puedan suscitar un profundo sentimiento religioso. Si pensamos ya no en un sentimiento, sino en una verdadera emoción de elevación religiosa basta remitirse a la *Pietà Rondanini*, de Miguel Ángel, donde una Virgen materna y vertical, traspasada por el sufrimiento, sostiene el cuerpo exánime de Cristo, sostiene a su hijo muerto. Pero aun en el realismo de ese cuerpo desmadejado, lo que se transmite es la realidad de la humanidad sosteniendo su propio dolor. Miguel Ángel, que la deja apenas esbozada, trabaja en esta escultura hasta pocos días antes de morir, ya muy anciano y más allá de la “vanidad de autor” que su genio justificaba.

El autor y sus interlocutores

La cuestión de la autoría es un punto estrechamente relacionado con el inmediato anterior. En efecto, una de las más comunes imágenes era el de la Santa Faz, cuya réplica tardía en Occidente fue la “Verónica”, que responde etimológicamente a *vera icona*, verdadera imagen. Siempre, en el Medioevo, quienes producen esas obras lo hacen casi ocultándose tras ellas. De hecho, a tal punto “hacen presente” una situación o un personaje de la Biblia, que es ese mismo personaje quien de algún modo firma, porque habla directamente al espectador, aun mencionando al autor. Así, se lee en muchos casos, por ejemplo: “Guillermo –sin más datos– me hizo”: “*Guillielmus me fecit*”. No es Guillermo el que afirma haber pintado esa imagen, esto es, ser su autor. De este modo se revela que el autor medieval, aun dando indicio de la paternidad material de la obra, se sentía de alguna manera desposeído de esta.

Atiéndase a la diferencia en el Renacimiento. En el punto anterior acabamos de citar, a propósito de otra cuestión, el caso de la *Pietà* póstuma de Miguel Ángel. En el otro extremo de su vida, mientras estaba esculpiendo la primera de las cuatro, quizá la más famosa, la que se encuentra en el Vaticano, en 1498, el joven y casi desconocido escultor estaba en sus inicios; tenía veintitrés años. Contemporáneamente, otro artista, Cristoforo Solari, apodado “el jorobado de Milán” se hallaba en la plenitud de su vida –contaba treinta y ocho años– y de su fama. Ambos se encontraban al mismo tiempo en Roma, y Miguel Ángel supo de los rumores que circulaban: una espléndida *Pietà*, la suya, estaba por terminarse pero se le atribuía a Solari,

el milanés. Con joven indignación, y celoso de su autoría, Buonarroti entra una noche en el taller y atraviesa el pecho de la Virgen con una suerte de cinco que interrumpe los pliegues de su manto, para esculpir finalmente sobre él, es decir, en primer plano, “*Michael A[n]gelus Bonarotus Florent[inus] Facieba[t]*”. La diferencia puede parecer nimia, pero es muy significativa: no es, como en el Medioevo, la Madonna cincelada la que habla al espectador y anuncia la autoría artística: no se lee allí ningún “*me*”. Por lo demás, la diferencia verbal entre el “*fecit*” medieval, pretérito perfecto que se inscribía a obra terminada, y el “*faciebat*”, imperfecto, de este ejemplo puntual, acaso obedezca al hecho de que, cuando Miguel Ángel estampa esa firma, estaba aún llevando a cabo su obra, o sea, esta se hallaba todavía inconclusa.

Sea como fuere, es el artista, el escultor renacentista quien aquí reivindica esa autoría *directamente*, afirmando su propia identidad –el añadido de la procedencia, *Florentinus*, contribuye a ella– y, en este caso, en relación de rivalidad con otro y ante los demás. Sin duda, poco le habrá importado una reivindicación semejante al escultor de la *Pietà* Rondanini, a las puertas de la muerte. Pero queda en pie la diferencia señalada respecto de la producción de imágenes en la Edad Media.

Por otra parte, se ha dicho que, ciertamente, no abundan los retratos medievales. Los que aparecen en las iluminaciones de los manuscritos están caricaturizados y se puede suponer que constituyen un desahogo del resentimiento que algunos monjes copistas, eventualmente, albergaban contra sus superiores, el bibliotecario o aun el abad. Tanto menos puede haber, hasta donde sabemos, autorretratos antes del siglo xv.

El retrato es típica expresión renacentista, con su reivindicación de la individualidad intransferible y según una concepción, una vez más, realista. Pensemos, solo a título de ejemplo, en la nariz deforme en el retrato de perfil del duque de Urbino, de Piero della Francesca; o en el no muy favorecedor que el Rosso Fiorentino hizo de Maquiavelo. Sucede otro tanto con la biografía, por iguales o similares razones¹².

También son propios del Renacimiento los autorretratos. Dramático y conmovedor el del mismo Miguel Ángel casi anciano. Un caso excepcional

¹² No es este el lugar para desarrollar la tesis de una supuesta excepción: las *Confesiones* agustinianas no constituyen, en realidad, una autobiografía *stricto sensu*, salvo que se desprendan los primeros libros de la totalidad del texto, con lo cual –valga la redundancia– se los descontextualiza y, por tanto, se desdibuja su sentido. Remitimos al Estudio Preliminar de nuestra versión del texto, publicada en Buenos Aires, Losada, 2005.

es el autorretrato de Durero que quiso recordar, en los términos de formas que le eran familiares, el principio de la antropología cristiana del hombre *imago dei* y se pintó con las facciones de la Verónica, como queriendo disimular tras ellas su verdadero rostro. Pero, una vez más, él firma la obra y se hace responsable de esa estrategia pictórica.

En materia de autoría, también en lo que concierne a los textos se advierte una ruptura muy fuerte entre Edad Media y Renacimiento. Lo que podríamos llamar “el autor” medieval era, en general, el monje, o el maestro de escuela catedralicia en el siglo XII o bien, a partir del XIII, el maestro universitario. Ellos escribían los textos que han llegado hasta nosotros. Pero todos respondían, más o menos directamente, a la autoridad de la Iglesia, cuyos portavoces de algún modo eran. Ciertamente, en las escuelas y más aún en el ámbito universitario, por ser teatro de polémicas directas, cada maestro defendía su posición *personal*. Así pues, si bien no se “firmaban” obras u opúsculos derivados de dichos debates, de hecho, se sometían al juicio de las autoridades eclesiásticas que muchas veces, como sabemos, condenaban algunas tesis. Por consiguiente, estas no podían formar parte –al menos, oficialmente– de textos en una institución en la que operaba el poder eclesiástico.

Distinta era la situación en los siglos anteriores, en los que el transfon-do doctrinal daba por supuesto que la verdad es una y que todo lo que se afirme de verdadero es patrimonio común¹³. En este sentido, por su excepcionalidad explícita, es iluminante el Proemio de uno de los textos clave del Medioevo: el *Proslogion* anselmiano. Sobre el final de ese prólogo, el autor se siente casi obligado a justificar que ha firmado la obra que reúne este opúsculo célebre y su antecedente, el *Monologion*. Así, dice:

... como fueron transcritos después por varios con esos títulos, me persuadieron algunas personas, y entre ellas el reverendo arzobispo de Lyon, Hugo, legado apostólico de la Galia, *más bien me lo ordenó con su autoridad apostólica, que pusiera en él mi nombre*. Para que esto fuera más fácil, intitulé a uno *Monologium*, es decir, conversación conmigo mismo, y el otro *Proslogium*, es decir, alocución¹⁴. (Anselmi Cantuariensis Archiepiscopi, 1968, *Proslogion*, p. 89, traducción propia.)

¹³ Hay que llegar a Pedro Abelardo para encontrar una admisión clara de eventuales posiciones antitéticas y aun de contradicciones internas, por ejemplo, de Padres de la Iglesia.

¹⁴ *Proslogion*, in *fine*. Subrayado propio.

Fue sin duda una feliz idea firmarlo, ya que de ese modo se agilizó el debate con sus corresponsales, sobre todo, Gaunilo, discusión que ha contribuido a iluminar la obra de Anselmo y su sentido del humor, típicamente monástico.

En las antípodas está el caso de dos autores como Marsilio Ficino y Cristoforo Landino, que disputaban no tanto sobre cuestiones filosóficas, sino sobre el predominio de uno u otro en el propio círculo humanístico. Así, al recibir uno de los primeros ejemplares de las *Disputationes* de Landino, por cierto no anónimo sino claramente firmado por su autor, Ficino —que no podía no haber advertido la calidad y la importancia del escrito— redacta una nota al intermediario que se lo envió expresándose en términos extremadamente avaros; de hecho, se limita a hacer de esas *Disputationes* una breve descripción casi de entomólogo. Y añade: “Léelas también tú y sé que estarás de acuerdo conmigo. Adiós”. Sin embargo, hubiera sido demasiado obvio este silencio con respecto a la estimación de la obra, silencio que, en el fondo, es deliberado desdén por su autor. Entonces, poniéndose en el lugar del emisario, agrega: “Acaso te preguntarás ‘¿cómo eres tan breve, Marsilio, en el elogio de Cristoforo?’ Porque tiene un no sé qué que no logro expresar. Otra vez, adiós” (Marsilii Ficini, 1973, Carta a Bartolomeo Scala, p. 697. La traducción es propia).

Lo que Ficino no lograba expresar no tenía que ver seguramente con el contenido o el estilo del texto landiniano, sino con su encono porque otro autor, es decir, otro *individuo*, osara disputarle la hegemonía cultural en Florencia. Cada uno de ellos afirma su yo. Al decir de Roberto Cardini, en esos años se va tomando conciencia de la nueva situación de los autores, de la nueva situación del intelectual de ese tiempo, que asiste a la transición florentina de la ciudad Estado republicana al poder de los Médici. Lejos, muy lejos se está, pues, de la pacífica humildad anselmiana entre los muros de Bec.

Deslumbrados por ese mundo maravilloso, de autoafirmación, de optimismo antropológico, de libertad, de expansión, de creatividad, tendemos a olvidar que el Renacimiento es también una época preñada de mezquindades y, sobre todo, de angustia. Es la angustia propia del adolescente que comienza a cuestionar el hogar paterno y se lanza por fin al mundo, disfrutando de su libertad al comienzo de la aventura, pero sin poder evitar que enseguida lo invada el temor. Contribuye no poco a la belleza de algunos de sus frescos lo denso, abigarrado y oscuro de las nubes entre las que final-

mente pugna triunfante un rayo de luz. Esas nubes también existieron en los humanistas, en los hombres y mujeres renacentistas. Ante la persistencia de algunos prejuicios maniqueos, baste esa imagen para recordar, una vez más, que el Renacimiento es ese cambio de paradigma del que se hablaba, no una pura luz que inunda y se instala sobre una supuesta oscuridad omnipresente, a la que anula por completo. No hay tal cosa en los períodos de la historia del hombre y conviene no olvidarlo. Con todo, tampoco conviene olvidar que el Renacimiento es una encrucijada de destino histórico en la cual Occidente jugó las que acaso hayan sido sus mejores cartas.

Referencias bibliográficas

- Alberti, L.B (1994) *I libri della familia*. Torino: Einaudi.
- Anselmi Cantuariensis Archiepiscopi (1968). *Opera Omnia*. Tomo 1, vol. 1. Ed. Franciscus Salesius Schmitt. Stuttgart–Bad Cannstatt: Friedrich Frommann Verlag.
- Bellenger, Y. (1985). *Le temps et la durée dans la littérature du Moyen Âge et à la Renaissance* (Colloque de Reims, 1984) Paris: A.-G. Nizet.
- Braunstein, P. (1998). “L’industrie à la fin du Moyen Âge: un objet historique nouveau?”, en Bergeron, L. y Bourdelais, P. (eds), *La France n’est-elle pas douée pour l’industrie?* Paris: Belin.
- Lanza, A. (1971). *Polemiche e berte letterarie nella Firenze del primo Quattrocento*. Roma: Bulzoni.
- Le Goff, J. (2003) “Trabajo” en Le Goff, J. y Schmitt, J. C., *Diccionario razonado del Occidente medieval*. Madrid: Akal.
- Magnavacca, S. (2005). *San Agustín de Hipona. Confesiones*. Buenos Aires: Losada.
- Magnavacca, S. (2008). *Pico della Mirandola. Discurso sobre la dignidad del hombre. Una nueva concepción de la Filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Winograd.
- Marsilii Ficini (1959). *Opera Omnia. II*. Reproducción fotográfica de la edición de Basilea de 1576. Torino: Torino: Bottega d’Erasmus.
- Monet, P. (2003). “Mercaderes”, en Le Goff, J. y Schmitt, J. C., *Diccionario razonado del Occidente medieval*. Madrid: Akal.
- Schmitt, J.-C. et alii (1996). “Images médiévales”, en *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 1. Paris: EHESS.