

HISTORIA SOCIAL DE LA LITERATURA Y EL ARTE

Desde Grecia hasta el Renacimiento

Arnold Hauser

Editorial Debate
Madrid 1998

Recensión Realizada por David Chacobo

GRECIA Y ROMA

1. LA EDAD HEROICA Y LA EDAD HOMERICA

Las epopeyas homéricas son los poemas más antiguos que poseemos en lengua griega. Pero no pueden ser considerados la más antigua poesía griega, su estructura es demasiado complicada y además contiene muchos rasgos que son incompatibles con el retrato del poeta, escéptico y frecuentemente frívolo de sus epopeyas. El poeta en un principio era considerado como "vate", como profeta sacerdotal inspirado por Dios. Los defectos físicos expresan la idea en tiempos primitivos de que los artistas debían salir de las filas de aquellos que eran inútiles para la guerra.

La poesía de la época primitiva se compone de fórmulas mágicas y sentencias de oráculo, de plegarias y oraciones, de canciones de guerra y de trabajo. Estos géneros tienen de común el hecho de ser poesía ritual para las masas. Los cantores eran ajenos a la diferenciación individual, eran anónimos ya que cantaban para la comunidad expresando ideas y sentimientos comunes a todos.

La poesía heroica. Al iniciarse la edad heroica, la función social de la poesía y la situación social del poeta cambian radicalmente. La concepción profana de la aristocracia guerrera, hace que la poesía salga de su anonimato y pierda su carácter ritual colectivo.

Los "héroes" (rey y nobles de los tribus aqueas), dan su nombre a esta edad, son piratas y ladrones y se sienten orgullosos de ello. Sus canciones son profanas y la leyenda troyana (obra cumbre), no es más que la glorificación de sus acciones.

Su libre e irreverente visión del mundo es consecuencia de sus victorias guerreras y del cambio brusco cultural que experimentan.

Puesto que en su mundo todo se consigue con la fuerza corporal, el valor y la habilidad, para ellos todo se convierte en motivo de lucha y objeto de aventura personal. Todo esto va asociado a un cambio de social organizativo: del clan impersonal, a las primeras especie de monarquías feudales. La descomposición de la tribu se expresa con los conflictos entre parientes, frecuentes en la edad heroica. La lealtad de los vasallos al rey, y de los ciudadanos a la ciudad se desarrolla cada vez más. Esto se extiende a través de los siglos y encuentra su final con la democracia.

Con esta evolución la poesía de la edad heroica, deja de ser de masas, popular y lírica. No tiene ya el cometido de excitar a la lucha sino de entretener los héroes después de ella, aclamándolos y ensalzando sus nombres pregonando y eternizando su gloria. Tienen su fin en el afán de gloria de la nobleza guerrera, el renombre y el paso a la posteridad.

Los poetas son narradores de alabanzas, perdiendo así el carácter lírico de la poesía convirtiéndose en épica. Es la poesía profana más antigua. Estos poemas se convierten en una información bélica crónica de batallas, en las que entran leyendas y toma rasgos épicos, dramáticos y líricos.

El cantar heroico se ocupa de una sola persona, y se recita por una sola, dejando de lado la comunidad o coro. Además los autores y recitadores pertenecen a la clase dominante. Posteriormente el noble aficionado es sustituido por el "bardo", poeta cortesano con una forma más artística y más impresionante. Cantan en la sobremesa del rey. Son cantores profesionales que se les considera señores respetables y que pertenecen a la sociedad cortesana.

También existían en los mercados y en las calles gentes errantes que entretenían a su público con historias más o menos heroicas.

La invasión dorica representa el fin de los poetas épicos. Son campesinos, rudos y sobrios, y no cantan sus victorias. Transforman la monarquía militarista, en una pacífica aristocracia agricultora y comerciante. La producción poética de la época es espléndida. Los fugitivos llevan consigo a Jonia sus canciones heroicas y allí en medio de pueblos extraños surge la epopeya en un proceso que dura tres siglos.

La epopeya no es obra de poetas individuales y diferenciados, sino de escuelas poéticas. El bardo cantaba en los salones reales ante el público real y noble, era el pregonero de la gloria real y de los sucesos del día. El rapsoda recitaba sus poemas en las casas señoriales y palacios de la nobleza, pero también en fiestas populares, en las ferias y talleres, se convierte en el panegirista del pasado nacional, recordando sucesos histórico-legendarios. A medida que la poesía se hace más popular, el lenguaje se suaviza y se vuelve menos estilizado y cotidiano. El cayado y la recitación sustituyen a la lira y el canto.

El rapsoda es una transición entre el poeta y el actor. Los abundantes diálogos obligan al recitador a representar de forma dramática. Homero está a camino entre bardos y rapsodas, es a la vez vate y juglar. Su persona no es una figura histórica sino un resumen de la evolución del cantar de gesta aqueo al poema épico jónico. Los rapsodas se designaban homéridas y mantenían la leyenda de su descendencia de su maestro, formaban una clase profesional cerrada.

La poesía homérica no es poesía popular, no es poesía cortesana, era poesía panegíricas cortesanas que estaban destinadas a oídos exigentes y entendidos. No puede ser considerada como la poesía individual de un individuo ni como un producto de poesía popular sino como poesía artística anónima, obra colectiva de elegantes poetas cortesanos y literatos eruditos. Tiene una indefinible fuerza poética de elementos tan distintos como visión y erudición, inspiración y tradición, cosas propias y cosas ajenas, y su mundo de imágenes y la existencia de sus héroes.

Sólo sus temas más antiguos son del mundo feudal. La epopeya no critica la realeza ni la aristocracia.

La poesía hesiódica, es una poesía más del pueblo, que se mueve en el mundo campesino. Sus temas, sus ideales son temas acerca del pueblo oprimido por la nobleza terrateniente. Representa la primera expresión poética de una tensión social, la primera vez que se levanta una voz en favor de la justicia social y contra la violencia. El poeta se hace cargo de la misión de educación política convirtiéndose en consejero de la clase oprimida.

La epopeya se desarrolla en Asia Menor, crisol de las culturas del Egeo y del Oriente, centro del comercio mundial.

2. ESTILO ARCAICO Y ARTE EN LAS CORTES DE LOS TIRANOS

Hacia el año 700, cuando las formas de vida campesinas se transforman en formas de vida ciudadanas se disuelve la rigidez de las formas geométricas. El estilo arcaico es producto de un comercio floreciente, de ciudades ricas y de afortunadas colonizaciones. Es el arte de una sociedad cuyos aristócratas comienzan a gastar sus rentas en la ciudad y a ocuparse de la industria y el comercio. Es un arte ciudadano, monumental y antitradicionalista.

En Oriente adquiere supremacía el elemento jónico tendiendo al refinamiento, el formalismo y el virtuosismo, y se busca un ideal estilístico cuyo culmen es el arte de las Cortes de los tiranos.

La mujer es el tema principal, pero nunca desnuda y siempre elegante,

cuidadosamente peinada con ricos aderezos y delicada sonrisa. La aristocracia no gustaba del desnudo, aunque al principio aceptaba el masculino como propaganda para los juegos atléticos y el culto al cuerpo. Olimpia, que es el lugar donde se colocaban las estatuas de jóvenes, era el lugar más importante de la propaganda de Grecia, el lugar donde se formaba la opinión pública y la conciencia de unidad nacional de la aristocracia.

El arte arcaico de los siglos VII y VI es el arte de la nobleza, todavía muy rica y dueña del aparato del estado, pero amenazada ya en su predominio político y económico. Con esta crítica situación empieza la aristocracia a acentuar sus características peculiares como los signos de raza y de clase, elementos hasta ahora sin conciencia en su forma de vida, virtudes con las que justificaran su posición social y sus privilegios. Ahora es cuando se sientan los cimientos de la ética de la nobleza, con sus rasgos basados en la cuna, la raza y la tradición, la aptitud corporal y la educación militar.

Poetas gnómicos como Solón, elegíacos como Tirteo y Teognis, líricos como Simónides y Píndaro, se dirigen a la nobleza, no con divertidas historias de aventuras, sino con severas enseñanzas morales, con consejos y advertencias. Su poesía es mezcla de sentimientos personales, propaganda política y filosofía moral. Ya no son hombres que divierten, sino que hacen de educadores y guías espirituales.

Teognis, entusiasta de la ética de la nobleza, habla todavía con profundo desprecio hacia la nueva plutocracia, alaba las nobles virtudes de la liberalidad y de la grandeza y aconseja acomodarse a la nueva situación creada por la economía monetaria, haciendo vacilar a todo el sistema moral aristocrático.

Píndaro es el máximo poeta de la nobleza y la crisis de los aristoi es la fuente de su poesía y de su tragedia. Los trágicos antes de tomar posesión de la herencia pindárica, la libraron de los cultos a las grandes familias y del ideal deportivo de acuerdo con el espíritu de un público más amplio y variado. Píndaro escribe solo para los nobles dejando ver aparentemente un poeta aficionado para el disfrute de los nobles. Esta ficticia posición da la impresión de echar marcha atrás en la profesionalidad del poeta, pero en realidad marca un paso decisivo hacia delante.

Simónides escribe ya poemas de encargo para cualquiera, lo mismo que los sofistas más tarde venderán sus argumentos.

El rapsoda era poeta y ejecutante a la vez. Ahora se separan las funciones. Los cantores corales forman una profesión organizada, así los poetas envían sus cantos encargados con la seguridad de que su ejecución no tendrá dificultades. Estos coros eran mantenidos por la nobleza y se podían encontrar en todas las fiestas públicas y por todas partes.

La ética nobiliaria y el ideal de belleza corporal y espiritual de la aristocracia determinan las formas de la escultura y la pintura contemporánea.

Las estatuas de los atletas no buscaban el parecido, eran retratos ideales, que únicamente parecen servir para mantener el recuerdo de victoria y harcer propaganda de los juegos.

Al desarrollarse la vida urbana, intensificarse el comercio e imponerse la idea de la competencia, el concepto de individualismo es primordial en todos los aspectos de la vida cultural.

Con el comienzo del individualismo económico llega a su fin la compilación epopeyica, y con la simultánea aparición de los líricos la poesía subjetiva empieza a imponerse. No solo en el trato de los temas más personales que en la épica, sino también la pretensión de ser reconocido como autor de los cantos. Los poetas, no sólo los líricos como Alceo y Safo, sino autores de lírica coral y gnómica, hablan al oyente en primera persona así los géneros poéticos se transforman en expresiones más o menos individuales.

Alrededor del 700 a.C. aparecen las primeras obras firmadas de las artes plásticas (vaso de Aristónoo la más antigua obra firmada). En el siglo VI aparecen los primeros personajes artísticos de marcada individualidad, cosa hasta ahora desconocida. Los

soliloquios (poemas de Arquíloco o de Safo), la pretensión de ser distinguido de los demás, los intentos de expresar de otra manera lo que se ha dicho ya, son fenómenos absolutamente nuevos, preludios de una evolución que no has sufrido prácticamente interrupción hasta el día de hoy.

Pero esta tendencia tropezó con la resistencia cultural dórica. La aristocracia por su esencia se inclina al anti-individualismo, pues funda sus privilegios en conceptos de clase o estirpe. La nobleza dórica era más inaccesible a las ideas individualistas. Los héroes persiguen la gloria, los comerciantes, la ganancia; son individualistas, en cambio para la nobleza dórica ha perdido significado el ideal heroico y por otro lado la economía mercantil supone un peligro para su estatus.

La tiranía que a finales del siglo VII, primero en las ciudades jónicas y más tarde en toda Grecia, significa una victoria del individualismo y constituye un paso de transición a la democracia. La tiranía emprende la destrucción del estado de castas, pone límites a la explotación del pueblo y transforma la economía doméstica en una de tráfico y moneda provocando la victoria de la clase mercantil. Los tiranos son ricos comerciantes, nobles muchas veces, aficionados y entendidos, y utilizan el arte no sólo como medio de adquirir gloria y como instrumento de propaganda sino como también como opio para aturdir a los súbditos.

Las cortes de los tiranos son los más importantes centros culturales. Los poetas más importantes están a su servicio: Baquilides, Píndaro, Epímarco y Esquilo en la corte de Hierón de Siracusa; Simónides en la de Pisístrato en Atenas; Anacreonte en la de Polícrates en Samos; Arión en la de Periandro en Corinto.

Si comparamos el arte de la época de los tiranos con la de épocas anteriores sorprende la falta de vínculos hieráticos y religiosos en sus creaciones. Su fin y sentido es reproducir con la mayor perfección posible el cuerpo humano, interpretar su belleza, comprender su figura sensible, libre de toda relación mágica y simbólica. Pero la antigua relación entre arte y religión se pierde en los finales del período arcaico, el arte no está ya al servicio de la religión, el arte ya no recibe estímulos o motivos de la religión. La costumbre de ofrecer como exvotos representaciones de seres vivos adquiere un nuevo impulso, así los santuarios se llenan de esculturas.

El artista ya no depende del sacerdote y no está bajo su tutela ni recibe encargos de él. Sus patronos son los tiranos, las ciudades y los particulares ricos. Encontramos aquí una idea completamente nueva del arte; el arte no es ya un medio para un fin; es un fin y objetivo en sí mismo. Del conocimiento práctico nace la investigación desinteresada, los medios para dominar la naturaleza se convierten en métodos para descubrir una verdad abstracta. Y así el arte que era sólo un elemento de magia y de culto, se vuelve forma pura, autónoma, desinteresada, arte por el arte y por la belleza. Este cambio de concepción convierte el arte en un puro juego de líneas y colores, en puro ritmo y armonía, en pura imitación y variación de la realidad, significa el cambio más radical que ha ocurrido nunca en la historia del arte.

En los siglos VII y VI a.C. en el mismo tiempo en que se descubría la idea de la ciencia como pura búsqueda, los griegos de Jonia crearon las primeras obras de un arte puro, desinteresado, "arte por el arte". Este cambio no se produjo en el espacio de una generación, ni siquiera en un lapso que pueda ser equiparado a la duración de toda la tiranía y la edad arcaica. Posiblemente lo que ocurrió fue que se impuso una tendencia cuyos comienzos son tan antiguos como el arte mismo.

El juego despreocupado con las formas, la capacidad para hacer un fin de los propios medios, la posibilidad de emplear el arte para la pura descripción de la realidad, es el descubrimiento de los griegos de esta época.

Los pueblos civilizados anteriores a los griegos, habían realizado observaciones científicas precisas y habían llegado a conclusiones y cálculos exactos, pero su saber

siempre estaba impregnado de connotaciones mágicas, de mitos, de dogmas religiosos y siempre ligados a la idea de utilidad. En los griegos se halla una ciencia libre de la religión, de la fe, de la superstición y de toda consideración práctica.

En rigor los poemas homéricos pertenecen al mundo de las formas autónomas, dejan de ser religión, ciencia y poesía juntamente. Estos poemas no contienen todos los valores del conocimiento, contemplación y experiencia de su época, sino que son casi sólo poesía.

Los hechos que influyeron en la evolución hacia la autonomía de las formas en esta época y en este territorio, hay que buscarlos en las repercusiones que tuvo la colonización, y el hecho de vivir en medio de pueblos y culturas extraños, que acentuaban la individualidad y la singularidad del pueblo griego, concienciando y autoafirmando sus características individuales.

La conciencia del yo (el saber integrador, que supera el momento) es el primer gran resultado de la abstracción, así como la emancipación de las diversas formas espirituales y su función en la vida. El hecho de que determinados elementos de la vida queden libres para la creación de formas autónomas, es un signo de riqueza, de mano de obra superflua y de ociosidad. El arte se hace independiente de la magia y de la religión, de la ciencia y de la práctica, cuando la clase dominante puede permitirse el lujo de tener un arte "inútil".

3. CLASICISMO Y DEMOCRACIA

El siglo V a.C. es una época del arte en que maduran las más importantes y fecundas conquistas naturalistas. El primer clasicismo y el siglo entero está dominado por un continuo progreso naturalista. El clasicismo griego se diferencia principalmente de otros estilos clásicos posteriores en la tendencia al naturalismo casi tan fuerte como el afán de medida y orden.

Ni los tiranos ni el pueblo consiguieron quebrantar el predominio de la nobleza. El estado de estirpes fue suprimido y se introdujeron las instituciones democráticas, pero la nobleza siguió subsistiendo. Comparada con los despotismos orientales, la Atenas del siglo V puede considerarse democrática, pero al lado de las democracias modernas puede considerarse una ciudadela de la aristocracia. Atenas era gobernada en nombre de los ciudadanos pero con el espíritu de la nobleza. Las victorias y las conquistas de la democracia fueron logradas por aristócratas: Milcíades, Temístocles, Pericles, son hijos de familias nobles. Sólo en el último cuarto de siglo logran miembros de la clase media dirigen asuntos públicos, pero la aristocracia conserva el predominio del Estado. El "progreso" consiste en que la aristocracia de nacimiento, aparece una aristocracia de dinero, y el estado nobiliario organizado en torno a las castas sea sustituido por un estado organizado según las rentas. Atenas es una democracia imperialista con una política belicista.

Los poetas y filósofos no sienten simpatía por la burguesía, apoyan a la nobleza, aunque ellos son de origen burgués. Todos los espíritus importantes del siglo V y VI están con la excepción de los sofistas y de Eurípides del lado de la aristocracia. Píndaro, Esquilo, Heráclito, Parménides, Empédocles, Herodoto, Tucídides son aristócratas. Burgueses como Sófocles y Platón se sienten solidarios con la nobleza. Los comediógrafos de la época profesan ideas reaccionarias a pesar de que la comedia es un género esencialmente democrático.

Estas tendencias conservadoras retardan los progresos del naturalismo, pero no pueden contenerlos. El modo de pensar aristocrático define el arte clásico como representación del mundo mejor y normativo, de una humanidad superior y perfecta, al fin define el arte clásico como "idealismo". El idealismo de la nobleza se define al elegir los

temas artísticos. Elige temas del antiguo mundo mítico y de los dioses y héroes. Los temas de la vida presente los ve como vulgares e insignificantes.

La tragedia es la creación artística más característica de la democracia ateniense, en ningún género se expresa de forma tan clara el antagonismo de la estructura social. Su representación en público es democrática, su contenido (leyenda heroica y sentimiento heroico-trágico de la vida) es aristocrático. Desde el principio se dirige a un público más numeroso que el canto épico, pero por otro lado se orienta hacia la ética de la grandeza individual del hombre extraordinario y superior de la aristocracia. Debe su origen a la separación del corifeo del coro y a la transformación de la forma colectiva del coro a la forma dialogada del drama. El espíritu con que es dirigido el teatro oficial es competencia de los ciudadanos ricos, que pagan los gastos de la representación. El teatro de las fiestas solemnes de la democracia ateniense no tenía nada de teatro popular. El verdadero arte popular fue el mimo, que no recibía subvención ni tampoco consignas políticas y sus criterios eran artísticos. El mimo ofrecía cuadros breves naturalistas llenos de temas de la trivial vida cotidiana. En él aparece por primera vez el arte hecho por el pueblo y para el pueblo.

Los mimos procedían del pueblo, sacaban la sabiduría del pueblo y compartían gustos, sólo entretenían al público sin pretender educar ni enseñar. Este teatro naturalista tuvo una evolución larga y pudo presentara una producción rica, más que el teatro oficial. Sus creaciones se han perdido. El mimo es más antiguo que la tragedia y se remonta a la prehistoria. La tragedia a tomado las formas dramáticas del mimo, tanto en la transformación de los actores, los ficticios personajes de la acción y la trasposición del pasado épico al presente.

En el teatro la polis posee un instrumento de propaganda. Los poetas trágicos trabajan para el estado y este les paga. Las tragedias tratan temas de política cotidiana preocupándose por el problema entre el Estado de estirpes y el Estado popular. La democracia utiliza la religión principalmente para vincular las masas al nuevo Estado. La tragedia resulta la mejor mediadora para establecer vínculos, ya que esta a mitad entre religión y arte y lo racional e irracional. La tragedia es el género más clásico.

La pintura de vasos se ejercita en la perspectiva y se libera de la rectangularidad y frontalidad arcaica.

Miron se concentra en la descripción de vitalidad y espontaneidad del movimiento y del esfuerzo súbito. Termina la representación ideal ordenada y conceptual y se alcanza un estado en el que la forma en sí, por bella, equilibrada, decorativa e impresionante no justifica fallo alguno contra las leyes de la experiencia.

Las formas de vida democráticas griegas llegan a ser dinámicas, libres y desvinculadas de rígidas tradiciones y prejuicios. Todas la barreras exteriores e institucionales de la libertad individual caen, no hay déspotas, ni tiranos, ni casta sacerdotal, ni iglesia autónoma, ni libros sagrados. Todo favorece el desarrollo de un arte mundano, satisfecho del momento. La nobleza se aferra a sus privilegios sociales e intenta mantener también en el arte las formas rígidas, arcaicas y estáticas. Estas dos tendencias se turnarán su predominio uno sobre el otro a través del clasicismo.

Seria erróneo considerar la sociedad de Atenas premisa esencial para el desarrollo de un arte característico (dominio perfecto de las formas, tensión, desmesura, ligereza, equilibrio). El valor artístico no tiene equivalente sociológico. La sociología puede explicar los elementos de la composición de una obra, pero estos elementos los pueden contener obras de la más diversa calidad.

4. LA ILUSTRACION GRIEGA

A medida que el siglo se acerca a su fin los elementos naturalistas, individualistas y emocionales del arte van ganando en extensión e importancia. En la literatura comienza la época de la biografía y en las artes figurativas la del retrato. El estilo de la tragedia se acerca al tono conversacional cotidiano y adopta el colorido impresionista de la lírica. En las artes plásticas se acentúa la tridimensionalidad y la perspectiva. En la filosofía aparece la revolución espiritual de los sofistas, que en la segunda mitad del siglo V, sitúan sobre nuevas bases la concepción aristocrática del mundo.

Los sofistas establecen el fundamento de una educación que, en lugar las cualidades irracionales de los físico, considera como ideal formar ciudadanos conscientes, juiciosos y elocuentes. Por primera vez en la historia el objetivo de la educación es formar gente de inteligencia. En la ideología de los sofistas encontramos la idea de una clase intelectual que no es una casta profesional cerrada, sino un conjunto de hombres amplio para asegurar la formación de las nuevas generaciones.

Los sofistas parten de la capacidad ilimitada de los hombres para la educación y creen que la virtud puede ser enseñada. El concepto occidental de educación (conciencia, auto-observación y crítica) tiene su base en los sofistas. Con ellos comienza: el racionalismo occidental, la crítica de los dogmas, mitos y tradiciones; la idea de relativismo histórico, de la ética y de los dogmas religiosos; la relatividad de la verdad y la falsedad, de lo justo e injusto; reconocen los motivos pragmáticos de las valoraciones humanas; son precursores de los movimientos humanísticos. Así el movimiento sofista influyó inmediatamente con su humanismo en la visión del mundo de poetas y artistas.

El nuevo espíritu se refleja claramente en el nuevo atleta que definen Praxíteles y Lisipo que sustituye al ideal de Policeto. El *Hermes* de Praxiteles y el *Apoxiómeno* de Lisipo, no tienen nada de heroico, nada de rigidez aristocrática, y producen el efecto de un bailarín más que un atleta. Todo su cuerpo está animado. Todo su ser está cargado de dinamismo y lleno de fuerza y movimiento. Fuerzan al espectador a tomar diferentes puntos de vista para adquirir la conciencia de la relatividad de todos sus aspectos. Idea paralela a la sofista de que toda verdad, norma y valor tiene una estructura varia al cambiar de punto de vista. El arte se libera, por fin, del geometrismo. El *Apoxiómeno* está ocupado consigo mismo, tiene existencia por sí mismo e ignora al espectador.

Eurípides, el único poeta de la "ilustración" helénica, es máximo exponente de las teorías sofistas. Eurípides discute libremente las relaciones entre los sexos, las cuestiones del matrimonio, de la posición de la mujer y del esclavo.

El terror que experimentaba el espectador ante el cumplimiento de la voluntad divina es sustituido por el asombro ante la extrañeza del destino humano y por la confusión ante los bruscos cambios de la fortuna terrenal. Este modo de ver las cosas que coincide con el relativismo sofista, procede el gusto por lo casual y lo maravilloso, que es tan característico de Eurípides y de toda la evolución ulterior.

En Esquilo el final feliz es todavía un resto del drama de la pasión primitiva, en el que el martirio del dios sucedía su resurrección. En Eurípides por el contrario, el final feliz no resulta edificante. En Esquilo el final conciliador deja intacto el carácter trágico de los acontecimientos. El naturalismo que prevalece en el arte dramático de Eurípides completa el fin del sentimiento trágico-heroico de la vida. Los héroes de Esquilo son culpables pues sobre ellos cae una maldición. La idea de sufrimiento de un inocente y de la injusticia del destino no aparece en absoluto. Sólo en Eurípides se empieza a acusar y justificar, a discutir acerca del derecho, y los caracteres empiezan a adquirir los trágicos rasgos patológicos que permiten tenerlos por culpables e inocentes.

Como personalidad poética Eurípides tiene un aspecto completamente moderno y que sociológicamente depende de la sofística. Es literato y filósofo, demócrata, político reformador, pero socialmente arraigado. Los sofistas son herederos directos de los poetas

de la época tiránica, están continuamente peregrinando y llevan una existencia irregular no asegurada económicamente, no dependen de un nº limitado de patronos, sino de un círculo de consumidores relativamente amplio, impersonal y neutro. Forman un estrato social desligado de todas las clases. Los sofistas son demócratas en sus opiniones; sus simpatías son hacia los oprimidos, pero se ganan el pan como maestros de la juventud pudiente. Los pobres no pueden pagar sus servicios. Se convierten en los primeros "intelectuales desarraigados" no enmarcados en ninguna clase social que pueda abarcarlos. Eurípides en su actitud social pertenece a este estrato, consiguiendo simpatías pero no solidaridad. Esquilo cree todavía en la democracia con ideal aristocrático. Sófocles, sacrifica la idea del Estado democrático a los ideales de la moral nobiliaria. Sófocles toma partido por la heroína que se levanta en contra del Estado democrático en la *Antígona*. Eurípides está en contra de el viejo Estado aristocrático.

La falta de éxito en el arte y el genial extrañamiento frente al mundo son características principales del poeta moderno. Eurípides ganó solamente 4 premios, no fue actor escénico de éxito. Los tiranos de Sicilia y Macedonia donde se refugiaron, huyendo de los cultos atenienses tanto Eurípides como Esquilo, resultaron el mejor público. Eurípides renuncia a la actividad pública, no era soldado como Esquilo, ni sacerdote como Sófocles. Eurípides probablemente es el primer poeta desgraciado, el poeta al que su poesía le hace sufrir. Por el radicalismo de su idea del mundo, él es también un fenómeno solitario.

La complicada estructura espiritual del siglo IV halla su expresión en Platón, tanto en el carácter progresista de su arte como en conservadurismo de su filosofía, como en el naturalismo de su expresión, como en el idealismo de su doctrina arraigada en el sentido aristocrático de la vida. La élite intelectual a la que él nombraba dirigentes del estado, eran aristócratas. El pueblo vulgar no tiene el menor derecho a opinar sobre el gobierno. Su doctrina de las ideas es el modelo de todos los idealismos reaccionarios posteriores. Con el conservadurismo político de Platón va también su visión arcaica del arte: rechaza la nueva tendencia de las artes plásticas. Admira el arte egipcio y tiene predilección por el clasicismo. Ataca la novedad en el arte. Platón expulsa al poeta de su utopía, porque éste se empeña en depender de la impresión sensible del mundo.

Hasta finales del siglo V la mayor parte de la producción escultórica está ligada a la arquitectura: los valores plásticos siempre deben adaptarse a un espacio arquitectónico. En el siglo IV ya no se construye en Atenas ni un solo gran templo; la arquitectura no ofrece ya a la escultura ninguna tarea importante.

5. LA EPOCA HELENISTICA

En la época helenística, esto es, en los trescientos años que siguen a Alejandro Magno, el centro de gravedad de la evolución se traslada por completo desde Grecia al Oriente. Los influjos son mutuos y nos encontramos (por primera vez en la historia) con una cultura mixta verdaderamente internacional. A pesar de que se van agudizando las diferencias de clase, se lleva a cabo una cierta nivelación social que pone fin a los privilegios de nacimiento.

Ya la circunstancia de que cualquier habitante del Imperio pueda, con sólo cambiar de domicilio, ser ciudadano de cualquier ciudad, significa el fin de la idea de ciudadanía vinculada a la polis. Los ciudadanos son miembros de una comunidad económica, y las ventajas provienen de su libertad de movimientos. La economía alcanza el capitalismo supranacional. El estado favorece la selección de los hombres realizada de acuerdo con su habilidad en los negocios. La antigua aristocracia, por su afán de mantener la pureza de su raza y de su cultura tradicional, no resulta en absoluto adecuada para la organización y

administración de tal imperio. El estado la abandona a su destino y acelera la formación de una clase dirigente burguesa, apoyada en el poder económico, sin prejuicios de raza ni de clase.

El racionalismo, al que ahora el Estado valora más que ninguna otra cosa, adquiere validez en todos los campos de la vida cultural: no sólo en la nivelación de razas y clases, en la abolición de todas las tradiciones que estorban a la libertad económica, sino también en la organización supranacional de la actividad científica y artística en una gran comunidad de trabajo, a los literatos y sabios de todo el mundo civilizado, crea instituciones centrales de investigación, museos, y bibliotecas, y pone en vigor, también en el terreno del espíritu, los principios de la división del trabajo. Así como el gran Estado helenístico emplea y manda de un sitio para otro sus funcionarios sin tener en cuenta su origen ni tradición, y la economía separa a los individuos del concepto de ciudadanía y patria, los artistas e investigadores queda desarraigados y se reúnen en los grandes centros internacionales de cultura.

Es en la época helenística cuando por primera vez la antigua lealtad a la polis es sustituida por una nueva solidaridad, que se extiende ya a todo el mundo civilizado. Este sentido de comunidad hace posible en la investigación científica, una colaboración nunca soñada por los sabios y un racionalismo de los métodos de trabajo, orientado exclusivamente hacia el rendimiento.

El gusto de la época, orientado según el criterio histórico, el interés por las antigüedades y la comprensión del arte del pasado, llevan consigo la aceptación de todos los estímulos y esta tendencia recibe continuamente impulsos por la fundación de colecciones de arte y museos. Por vez primera se organizan gliptotecas "completas", que muestran el desarrollo del arte griego, y se hacen copias, cuando faltan los originales importantes, para colmar lagunas. Las colecciones de la época helenística son precursoras de nuestros museos y galerías.

De la autonomía del arte descubierta en el siglo VI, completada en el siglo V, transformada en escepticismo en el IV, resulta ahora un juego virtuosista de formas arbitrarias, una libertad que a pesar de realizar excelsas obras, confunde y desvaloriza los patrones del arte clásico.

Así la tradición clásica del arte se mezcla, por una parte, con el naturalismo del estilo de género burgués, y por otra con el lujurioso barroco del gusto áulico. Junto a los talleres de cerámica, comienza ya en grande la copia de las obras maestras de la cultura. Al eclecticismo estilístico de la época corresponde también la mezcla de artes y géneros. Esta mezcla se manifiesta en el estilo pictórico de la escultura de Lisipo y Praxiteles y en el drama que Eurípides ya carga de elementos líricos y retóricos. El ser humano que era objeto casi exclusivo de la representación artística, cede el paso por todas partes a los temas del mundo objetivo.

Toma mucha importancia el adelantadísimo arte literario de la biografía y autobiografía. El interés por la psicología debe su origen a otros dos nuevos géneros: la novela y la comedia burguesa. La literatura helenística aporta historias inventadas de amor, sobre todo, acerca de las gentes y no de leyenda. Las acciones giran alrededor del amor y el dinero, problemas familiares e dramas de sociedad. Eurípides es pionero de esta época ya que él introdujo el amor como tema de conflicto dramático. El tema amoroso es lo más burgués de la comedia burguesa, en que los amantes ya no luchan contra dioses y demonios, sino contra sus propias circunstancias. La burguesía consigue tener su propio teatro.

6. ARTISTAS EN EL FINAL DEL MUNDO ANTIGUO

La época del arte helenístico es reemplazada por el dominio universal del arte romano. El hinchado barroco y al adornado rococó del época helenística habían llegado a un punto muerto, y al final repiten las mismas fórmulas. El arte imperial romano es más o menos unitario. En Roma la afición al arte griego estuvo limitada desde el principio a los círculos elegantes e ilustrados.

Para la aristocracia griega y sus filósofos la "plenitud del ocio" es el presupuesto de toda belleza y todo bien: es la inapreciable posesión que comienza a hacer la vida digna de ser vivida. Sólo quien dispone de ocio puede alcanzar la sabiduría, conquistar la libertad interior, dominar la vida y disfrutar de ella.

En Grecia se desprecia el trabajo no sólo la aristocracia, sino también la burguesía, en contraste con la burguesía medieval, que desde el principio impone la propia idea del honor profesional a los conceptos de honor de la nobleza. Los ideales de los griegos proceden de su época heroica, de "un mundo sin idea del principio de utilidad", y formaron un patrimonio al que los griegos se mantuvieron aferrados durante siglos.

En la Atenas clásica la posición económica y social de pintores y escultores apenas sufrió modificación alguna desde la época heroica y homérica. El arte sigue considerado como una habilidad manual y artesana, que no tiene que ver con los valores intelectuales superiores (ciencia y cultura). El artista plástico sigue estando mal pagado, carece de sede fija y en la mayoría de los casos se mantiene extranjero y sin derechos en la ciudad de trabajo. La ciudad estado es el único patrono al por mayor de las obras de arte, dado los precios altos de la producción, ningún particular puede competir con ella.

La demanda de obras en las cortes de los Diádocos y la riqueza que se acumulaba en manos de particulares, trajo consigo el aumento de consumo, así realzaron el valor del arte y la consideración del artista. Así al mismo tiempo Plotino ven lo bello un rasgo esencial de lo divino; según su metafísica, sólo mediante la belleza y las formas del arte recobra la realidad aquello que ha perdido a consecuencia del alejamiento de la divinidad. Ya en el siglo I Crisóstomo compara a los artistas plásticos con el Demiurgo; el neoplatonismo acentúa el elemento creador de la obra artística.

7. APORTACIONES CULTURALES DE LA CIVILIZACION ROMANA

La cultura romana fue sin duda heredera de la cultura griega: religión, arte, filosofía, etc. Sin embargo los romanos imprimieron su sello particular. Aprecian más lo grandioso y monumental, que lo armonioso. Se busca más el aspecto utilitario del arte que no el arte por su belleza y estética. Por otra parte, si el espíritu reflexivo de los griegos había hecho posible la aparición de la Filosofía y de la Ciencia, el sentido práctico de los romanos les llevó al desarrollo del Derecho. Este ejercerá una influencia decisiva en la vida social y política de Europa, desde el siglo XII hasta nuestros días.

La ciudad romana. No desarrollaron los romanos un tipo de ciudad tan humano como la griega. Concebida desde un punto de vista pragmático, la ciudad debía ser cómoda y estar equipada con un serie de infraestructuras (canalizaciones de agua potable, eliminación de aguas residuales, calles pavimentadas, etc). Edificios colosales y monumentos conmemorativos debían recordar el supremo poder imperial: arcos de triunfo, columnas, anfiteatros, termas, etc.

El foro, el lugar correspondiente al ágora griega, tenía un carácter más solemne y menos democrático.

Los lugares de esparcimiento y diversión (termas, circos, teatros, anfiteatros), tenían

una orientación distinta a la de los edificios griegos: no se trataba tanto de procurar el desarrollo integral del hombre cuanto de tener contenida a una muchedumbre que, en otras circunstancias, podría ser fuente de conflictos. El proporcionar alimentos y diversión gratuitas al pueblo romano constituyó una de las claves del mantenimiento de la paz social. Las diferencias sociales son también más notorias en la ciudad romana que en la griega. Así mientras los ricos vivían en mansiones grandes y lujosas, los pobres, que eran la mayoría de los ciudadanos, ocupaban pequeñas habitaciones en casas de varios pisos.

El Derecho. El derecho constituye la más genial creación de Roma y la aportación más original a la cultura europea. El pueblo romano, de gran sentido práctico, supo mantener su hegemonía política gracias a su obra legislativa. Su importancia estriba en que ha sido el sistema jurídico sobre el que se han edificado gran parte de las legislaciones hoy vigentes en el mundo.

En los primeros tiempos los romanos se regían por sus costumbres, pero los plebeyos, por boca de un tribuno Terentilio, exigieron leyes escritas, dando lugar al primer cuerpo legislativo, llamado ley de las XII tablas en el 450 a.C. En años posteriores se crearon nuevas disposiciones para regir a los ciudadanos romanos, originando así el "jus civile" o Derecho civil. Para regular las relaciones de los romanos con los extranjeros surgió el "jus gentium" o Derecho de gentes. El Derecho romano, estudiado aún hoy en día, tiene como fuentes: las "leges" o disposiciones romanas y el "jus" o las opiniones de los jurisconsultos romanos.

Paulatinamente va apareciendo una legislación de tipo penal, civil, procesal, criminal, etc. A través del tiempo el romano se hizo un pueblo legalista que legalizó incluso la usurpación del poder, como ocurrió con la dictadura de Sila, que obtuvo forma legal por la "lex Valeria" del 82 a.C. De la época de Sila son muchas de las leyes penales, las "leges Cornelia":

- Lex Cornelia de Sicariis contra los homicidas.
- Lex Cornelia de Falsis contra la falsificación de moneda.
- Lex Cornelia de Repetundis contra los magistrados por cobro injusto.

En la época imperial aparece una nueva fuente del Derecho: las disposiciones imperiales en forma de "edicta, decreta, mandata y rescripta". Estas fuentes fueron recopiladas en tiempos de Justiniano en la obra "Corpus juris civilis". Insignes jurisconsultos del Derecho romano fueron: Papiniano, Paulo y Ulpiano.

Letras. A nivel literario suelen distinguirse 5 épocas:

- La época de los orígenes (264-78 a.C. desde las guerras púnicas hasta la muerte de Sila) en la que destacan dos autores de comedias como Plauto y Terencio y el moralista Catón.

- La edad de oro se estructura en dos épocas: la de Cicerón (78-29 a.C. y la de Augusto 29 a.C. al 14 d.C.): Durante la época de Cicerón (orador y filósofo) destacan los poetas Varrón dentro de la didáctica, y Cátulo cuyos temas son satíricos, además aparecen cronistas como Julio César, Salustio y Cornelio Nepote. En la época de Augusto escriben los grandes poetas: Virgilio con la "La eneida"; Horacio con "Epístolas", "Odas" y "Satiras"; Ovidio con "Las Metamorfosis"; y en el campo histórico destaca la obra de Tito Livio.

- La edad de plata (14-180 d.C. desde la muerte de Augusto a la de Marco Aurelio): destaca el filósofo Séneca; los poetas Lucano y Marcial; y del orador Quintiliano y los historiadores Tácito y Suetonio.

LITERATURA EN LA EDAD MEDIA

¡Error! Marcador no definido.POETAS Y PÚBLICO DE LOS POEMAS ÉPICOS

Según nos informa Eginardo, Carlomagno mandó coleccionar y escribir los "antiguos cantos bárbaros" de luchas y batallas. Eran éstos evidentemente cantos que trataban de los héroes de la época de las invasiones, de Teodorico, Ermanrico, Atila y sus guerreros, y que en parte habían sido elaborados ya anteriormente y convertidos en poemas épicos más o menos extensos. El mismo rey debió de sentir un interés puramente histórico por los antiguos cantos épicos, y el hecho de que los mandara escribir confirma sólo que estaban amenazados de desaparición. La forma épica tuvo que adaptarse a los temas bíblicos y expresar el modo de ver del clero, para no desaparecer del todo de la literatura. Verosímilmente la colección mandada hacer por Carlomagno fue redactada por eclesiásticos. A juzgar por el *Beowulf*, los clérigos se habían ocupado ya desde antes de reelaborar historias de héroes. La poesía épica fue expulsada de la corte y de las moradas de los señores. Si se mantuvo, pues, en alguna parte, y realmente se mantuvo, sólo puede haber sido entre las clases inferiores. Más sólo ahora, en los siglos que corren del final de la época heroica al comienzo de la época caballeresca, se convirtió en popular.

La "épica popular" de la historia romántica de la literatura no tenía primitivamente relación alguna con el pueblo. Las canciones encomiásticas y heroicas, de que proviene la epopeya, fueron la más pura poesía de clase que una casta de señores ha producida nunca. No eran ni compuestas por el pueblo ni por él cantadas ni difundidas, como tampoco estaban dedicadas al pueblo u orientadas, como tampoco estaban dedicadas al pueblo u orientadas según el modo de pensar popular. Eran pura y simplemente poesía artística y arte aristocrático. Trataban de los hechos y aventuras de una aristocracia guerrera, adulaban su afán de gloria, reflejaban su amor propio heroico y sus conceptos morales trágico-heroicos. Además no sólo se dirigían a esta aristocracia, único público concebible, sino que de ella misma salían, al menos al principio, los poetas. Los antiguos germanos tenían, desde luego, antes y aun en tiempos de esta poesía nobiliaria, una poesía comunitaria: fórmulas rituales, conjuros, adivinanzas, máximas, y una pequeña lírica social, es decir, canciones de danza y de trabajo, así como cantos corales que ejecutaban en los banquetes y ceremonias fúnebres. La canción encomiástica y heroica parece ser invención sólo de los tiempos de las invasiones.

Los primeros poetas que se distinguen personalmente en la época heroica y de las invasiones eran desde luego todavía guerreros y pertenecía al séquito del rey. Al menos en el *Beowulf* intervienen de forma activa en la poesía los príncipes y los héroes. Pero pronto estos distinguidos aficionados y poetas de ocasión son sustituidos por poetas profesionales, que en adelante constituyen uno de los elementos indispensables de una corte principesca, y en la mayoría de los casos no son ya guerreros. Sin embargo, no debió de durar mucho, pues pronto tenemos noticias de cantores errantes que van de corte en corte y de la casa de un señor a la de otro para entretener a la sociedad aristocrática. En todo caso el elemento profesional se acentúa más visiblemente en los cantores errantes que en los fijos y áulicos, cuya relación con las sociedad cortesana sigue siendo ambigua. Pero no debemos confundir al cantor cortesano errante con el juglar común, igualmente errante, pero desamparado, que encontramos más tarde.

Una de las razones principales de la crisis que hizo desaparecer a los cantores de corte en los siglos VIII y IV fue, además de la actitud hostil del clero y de la decadencias de las pequeñas cortes, la competencia de los mismos. El noble poeta cortesano de las canciones heroicas desaparece al desaparecer los heroicos sentimientos de su público.

Pero la poesía heroica sobrevive a la época heroica y tiene más larga vida que la sociedad a que debe su origen. Al extinguirse la cultura nobiliaria guerrera, se transforma de poesía exclusivamente de clase en arte de todos. Los señores vivían, es verdad, desde el principio en un esfera distinta que el pueblo, pero su diferencia frente a las clases inferiores no había ocupado aún el primer plano de su conciencia.

Una leyenda heroica surge desde el primer momento como una canción, como un poema, y como tal es repetida y reelaborada ulteriormente. El poema épico es sólo una forma tardía, que en ciertas circunstancias elimina la primitiva redacción más breve, pero no es fundamentalmente distinta de aquélla. Las canciones épicas son incomprensibles sin los peregrinos y sin los monjes, pero también son incomprensibles sin el caballero, el burgués, el campesino y, sobre todo, el juglar.

¿Quién era y qué era propiamente este juglar? ¿De dónde viene? ¿En qué se diferencia de sus antecesores?. Se ha dicho que es el cruce del cantor cortesano de la Alta Edad Media y del mimo de la Antigüedad. Desde la Antigüedad, el mimo nunca ha cesado de florecer. Cuando las últimas huellas de la cultura antigua ya estaban borradas, todavía los herederos de los antiguos mimos seguían circulando por el territorio del Imperio y entretenían a las masas con su arte sin pretensiones, sin selección, sin literatura. En la Alta Edad Media los países germánicos están inundados de mimos. Pero hasta el siglo IX los poetas y cantores de las cortes se mantienen completamente separados de ellos. Sólo cuando, a consecuencia del renacimiento carolingio y de la influencia clerical de la generación siguiente, los poetas y cantores cortesanos pierden sus oyentes aristocráticos y encuentran en las clases inferiores la competencia de los mimos, tuvieron, en cierta medida, que convertirse en mimos ellos mismo para poder mantenerse en la rivalidad. Y así, ambos (cantor y comediante) se mueven en los mismos círculos, se mezclan e influyen mutuamente, hasta que pronto ya no se pudieron distinguir. Entonces no hay ya un mimo ni un *skop*, sólo hay el juglar. El poeta aristocrático especializado en canciones heroicas es sustituido ahora por el vulgar juglar, que ya no es sólo poeta y cantor, sino también músico y bailarín, dramaturgo y cómico, payaso y acróbata, prestidigitador y domador de osos. En un palabra, el bufón público y el *maître de plaisir* de la época.

Al juglar se le ha llamado "el periodista de la época", pero la verdad es que cultiva propiamente todos los géneros: la canción de danza como la de burlas, el cuento como el mimo, la leyenda de santos como la epopeya. Esta adquiere rasgos completamente nuevos en tal vecindad. En ciertos pasajes adquiere un carácter patético y efectista, al que era completamente ajeno el antiguo canto épico. Ya no es el tono bronco, de sublime patetismo, trágico-heroico, de la *Canción de Hildebrando* lo que persigue el juglar. Pretende más bien entretener con la epopeya, y busca la expresión violenta, el efecto final, la agudeza. Comparada con los monumentos de la poesía heroica anterior, la *Canción de Rolando* revela en cada momento este gusto juglaresco más popular y tendente a lo picante.

Por su parte, la teoría de las canciones reelaboró la composición abierta y acumulativa de los poemas épicos y abrió el camino para comprender de su carácter sociológico, al indicar que su origen se encontraba en los cantos heroico-aristocrático de alabanza y de guerra. La doctrina de la contribución de clérigos y juglares iluminó, finalmente, por un lado, los rasgos populares y no románticos, y, por otro, los rasgos eclesiásticos y eruditos del género. Sólo después de todos estos intentos de interpretación se ha podido alcanzar una perspectiva que estima a la epopeya heroica como lo que se llama "poesía hereditaria" y la coloca entre la poesía de arte, que se mueve libremente, y la poesía popular, que está vinculada a la tradición.

ROMANTICISMO DE LA CABALLERÍA CORTESANA

La cultura de la caballería medieval es la primera forma moderna de una cultura basada en la organización de la corte, la primera en la que existe una auténtica comunión espiritual entre el príncipe, los cortesanos y el poeta. Las "cortes de las musas" no sirven ahora sólo a la propaganda de los príncipes, no son simplemente instituciones culturales subvencionadas por los señores, sino organismos complejos en los que aquellos que crean las bellas formas de vida y aquellos que las ponen en práctica, tienden al mismo fin. Pero semejante comunión solamente es posible donde el acceso a las altas capas de la sociedad está abierto para los poetas y su público existe una amplia semejanza en su forma de vida (semejanza inconcebible según los conceptos anteriores), y donde cortesanía y falta de cortesanía no sólo significan una diferencia de clases, sino también de educación, y donde no se es de antemano cortés por nacimiento y rango, sino que se llega a serlo por educación y carácter.

La función de guía, principalmente en la poesía, pasa del clero, que es unilateral espiritualmente, a la caballería. La literatura monacal pierde su papel de guía en la evolución histórica y el monje deja de ser la figura representativa de la época. Su figura típica es ahora el caballero, tal como se le representa en le *Caballero de Bamberg*, noble, orgulloso, despierto, perfecta expresión de la cultura física y espiritual.

La cultura cortesana medieval se distingue de toda otra cultura cortesana anterior (e incluso de la de las cortes reales helenísticas, ya fuertemente influidas por la mujer) en que es una cultura específicamente femenina. Es femenina no sólo en cuanto que las mujeres intervienen en la vida intelectual de la corte y contribuyen a la orientación de la poesía, sino, también, porque en muchos aspectos los hombres piensan y sienten de manera femenina. En contraste con los antiguos poemas heroicos e incluso con las *chansons de geste* francesas, que estaban destinadas a una auditorio de hombres, la poesía amorosa provenzal y las novelas bretonas del ciclo del rey Artús se dirigen, en primer lugar, a las mujeres. Leonor de Aquitania, María de Champaña, Ermengarda de Narbona, o como quiera que se llamen las protectoras de los poetas, no son solamente grandes damas que tienen sus "salones" literarios, no son sólo expertas de las que los poetas reciben estímulos decisivos, sino que son ellas mismas las que hablan frecuentemente por boca del poeta.

Y no está dicho todo con decir que los hombres deben a las mujeres su formación estética y moral, y que las mujeres son la fuente, el argumento y el público de la poesía. Los poetas no sólo se dirigen a las mujeres, sino que ven también el mundo a través de los ojos de ellas. La mujer, que en los tiempos antiguos era simplemente propiedad del hombre, botín de guerra, motivo de disputa, esclava, y cuyo destino estaba sujeto aún en la Alta Edad Media al arbitrio de la familia y de su señor, adquiere ahora un valor incomprensible a primera vista. Pues aunque la superior educación de la mujer se pueda explicar por el hecho de que el hombre se veía obligado a ocuparse constantemente en el que hacer guerrero y por la progresiva secularización de la cultura, quedaría todavía por explicar cómo la mera educación disfruta de una consideración tan alta que las mujeres dominan por medio de ella la sociedad.

La poesía caballescica cortesana no ha descubierto el amor, pero le ha dado un sentido nuevo. En la antigua literatura grecorromana, especialmente desde finales del período clásico, el motivo amoroso ocupa ciertamente cada vez más espacio, pero nunca consiguió la significación que posee en la poesía cortesana de la Edad Media.

Prescindiendo del período helenístico, el amor como motivo romántico no desempeña papel alguno en la literatura hasta la caballería. El tratamiento sentimental de la inclinación amorosa y la tensión que constituye la incertidumbre de si los amantes alcanzan o no la mutua posesión, no fueron efectos poéticos buscados ni en la Antigüedad clásica ni en la Alta Edad Media. En la Antigüedad se tenía preferencia por los mitos y las historias de

héroes. En la Alta Edad Media, por las de héroes y de santos. Cualquiera que fuese el papel desempeñado por el motivo amoroso en ellas, estaba desprovisto de todo brillo romántico. Incluso los poetas que tomaban en serio el amor participaban, todo lo más, de la opinión de Ovidio, que dice que el amor es una enfermedad que priva del conocimiento, paraliza la voluntad y vuelve al hombre vil y miserable.

La poesía caballeresca se caracteriza por el hecho de que en ella el amor, a pesar de su espiritualización, no se convierte en un principio filosófico, sino que conserva su carácter sensual erótico, y precisamente como tal opera el renacimiento de la personalidad moral. En la poesía caballeresca es nuevo el culto consciente del amor, el sentimiento de que debe ser alimentado y cultivado. Es nueva la creencia de que el amor es la fuente de toda bondad y toda belleza, y que todo actor torpe, todo sentimiento bajo significa una traición a la amada. Son nuevas la ternura e intimidad del sentimiento, la piadosa devoción que el amante experimenta en todo pensamiento acerca de su amada. Es nueva la infinita sed de amor, inapagada e inapagable porque es ilimitada. Es nuevo la felicidad del amor, independiente de la realización del deseo amoroso, y que continúa siendo la suprema beatitud, incluso en el caso del más amargo fracaso. Son nuevos, finalmente, el enervamiento y el afeminamiento, causados en el varón por el amor. El hecho de que el varón sea la parte que corteja, que solicita, significa la inversión de las relaciones primitivas entre los sexos. Los períodos arcaicos y heroicos, en los que los botines de esclavas y los raptos de muchachas eran acontecimientos de todos los días, no conocen el cortejo de la mujer por parte del hombre. El cortejar de amores a la mujer está en oposición también al uso del pueblo. En él, son las mujeres y no los hombres las que cantan las canciones de amor. En las *chansons de geste* son todavía las mujeres las que inician las insinuaciones. Sólo a la caballería le parece este comportamiento descortés e inconveniente. Lo cortesano es precisamente el desdeñar por parte de la mujer y el consumirse en el amor por parte del hombre. Cortesanos y caballerescos son la infinita paciencia y la absoluta carencia de exigencias en el hombre, el abandono de su voluntad propia y de su propio ser ante la voluntad y el ser superior que es la mujer. Lo cortesano es la resignación ante la inaccesibilidad del objeto adorado, la entrega a la pena del amor, el exhibicionismo y el masoquismo sentimental del hombre.

Lo extraño de la situación aumenta por el hecho de que es justamente en la tan rigurosa Edad Media en la que el amante confiesa públicamente su inclinación amorosa, nada casta, por cierto, hacia una mujer casada, y de que esta mujer es habitualmente la esposa de su señor y huésped. Pero el colmo de los extraño de las relaciones se acrecienta cuando el trovador mísero y vagabundo declara este amor a la mujer de su señor y protector, con la misma franqueza y libertad con que lo haría un noble señor, y pide y espera de ella los mismo favores que pedirían príncipes y caballeros.

Efectivamente, la poesía amorosa caballeresca cortesana toma prestadas de la ética feudal no sólo sus formas expresivas, sus imágenes y sus símiles, y el trovador no se declara únicamente siervo devoto y vasallo fiel de la mujer amada, sino que lleva la metáfora hasta el extremo de que él, a su vez, quiere hacer valer sus derechos de vasallo y reclama igualmente fidelidad, favor, protección y ayuda.

De todas maneras, el modo de expresión de la poesía amorosa caballeresca, se refiera a relaciones auténticas o a relaciones ficticias, aparece, desde el primer momento, como un rígido convencionalismo literario. Todas las composiciones cantan a la mujer amada en la misma forma, dotada de las mismas gracias, y la representación como encarnación de las mismas virtudes e idéntica belleza. Todas las composiciones están integradas por las mismas retóricas, como si todas fueran obra de un solo poeta. El poder de esta moda literaria es tan grande y los convencionalismos cortesanos tan inevitables, que con frecuencia se tiene la impresión de que el poeta no se refería a una mujer determinada, individualmente caracterizable, sino a una imagen ideal abstracto, y que su

sentimiento está inspirado, más que por una criatura viva, por un modelo literario.

El amor caballeresco no es, seguramente, más que una variante de las relaciones de vasallaje, y, como tal, "insincero", pero no es una ficción consciente ni una mascarada intencionada. Su núcleo erótico es auténtico, aunque se disfrace. El concepto del amor y la poesía amorosa de los trovadores fueron demasiado duraderos para tratarse de una mera ficción. La expresión de un sentimiento ficticio no carece de "antecedentes" en la historia de la literatura como se ha observado. Pero el mantenimiento de semejante ficción a lo largo de generaciones sí carece de ellos.

Si bien la relación de vasallaje domina toda la estructura social de la época, el hecho de que súbitamente este tema absorbiese todo el contenido sentimental de la poesía para revestirlo con sus formas sería inexplicable sin la elevación de los *ministeriales* al estado caballeresco y sin la nueva posición elevada del poeta en la corte. Había muchos caballeros que lo eran por nacimiento, a los que, por ser hijos segundones, no alcanzaba el feudo paterno y andaban por el mundo sin recursos, muchas veces ganándose la vida como cantores errantes o intentando conseguir, donde era posible, un puesto estable en la corte de un gran señor. Una gran parte de los trovadores y de los *Minnesänger* era de origen humilde, pero, dado que un juglar bien dotado que contase con un noble protector podía alcanzar fácilmente el estado caballeresco, la diferencia de origen no tenía gran importancia.

El nuevo culto del amor y el cultivo de la nueva poesía sentimental fueron en su mayor parte obra de este elemento relativamente flotante en la sociedad. Ellos fueron los que en forma de canción amorosa formularon de manera cortesana, pero no totalmente ficticia, su homenaje a la dama y colocaron el servicio de la mujer al lado del servicio del señor. Y ellos fueron quienes interpretaron la fidelidad del vasallo como amor y el amor como fidelidad de vasallo.

En todas partes, en las cortes y en los castillos, hay muchos hombres y muy pocas mujeres. Los hombres del séquito, que viven en la corte del señor, son generalmente solteros. Las doncellas de las familias nobles se educan en los conventos y apenas si se consiguen verlas. La princesa o la castellana constituye el centro del círculo, y todo gira en torno a ella. Los caballeros y los cantores cortesanos rinden todos homenaje a esta dama noble y culta, rica y poderosa, y, con mucha frecuencia, joven y bella. El pensamiento siempre presente de que la mujer pertenece por completo a uno y sólo a uno, tenían que suscitar en este mundo aislado una elevada tensión erótica que, dado que en la mayoría de los casos no podía hallar otra satisfacción, encontraba expresión en la forma sublimada del enamoramiento cortesano.

El comienzo de este nervioso erotismo data del momento en que muchos de estos jóvenes que viven en torno a la señora han llegado de niños a la corte y a la casa y han permanecido bajo la influencia de esta mujer durante los años más importantes para el desarrollo de un muchacho. Después de los años de la infancia, que pasa bajo la protección de su madre, es la señora de la corte la que vigila su educación. Todo el entusiasmo del adolescente se concentra sobre esta mujer, y su fantasía configura la forma ideal de amor a imagen suya.

El potente idealismo del amor cortesano caballeresco no puede engañarnos sobre su latente sensualismo ni impedirnos conocer que su origen no es otro que la rebelión contra el mandamiento religioso de la continencia. Apenas hay una época en la historia de Occidente en la que la literatura hable tanto de belleza física y de desnudos, de vestirse y desnudarse, de muchachas y mujeres que bañan y lavan a los héroes, de noches nupciales y cohabitación, de visitas al dormitorio y de invitaciones al lecho, como la poesía caballeresca de la Edad Media, que era, sin embargo, una época de tan rígida moral. Incluso una obra tan seria y de tan altos fines morales como el *Parzival*, de Wolfram, está llena de situaciones cuya descripción toca en lo obscuro. Toda la época vive en una

constante tensión erótica.

Nada refleja tan claramente las íntimas contradicciones del mundo sentimental de la caballería como la ambigüedad de su actitud frente al amor, en la que la espiritualidad más alta se une a la sensualidad más intensa. A pesar de su sensualismo, la poesía amorosa caballeresca es completamente medieval y cristiana, y sigue estando, a pesar de su nueva tendencia a describir sentimientos personales (en marcado contraste con la poesía de la época románica), mucho más lejana de la realidad que el arte de los elegíacos romanos.

En lo que respecta a la parte técnica de su arte, los poetas cortesanos han aprendido mucho, indudablemente, de los clérigos, y al realizar sus primeros ensayos poéticos tenían en el oído las formas y ritmos de los cantos litúrgicos. El matiz espiritualista del amor cortesano caballeresco es, indudablemente, de origen cristiano. Pero trovadores y *Minnesänger* no tuvieron por qué tomarlo de la poesía clerical. toda la vida afectiva de la cristiandad estaba dominada por ese espiritualismo.

Pero sean cualesquiera sus influencias y determinaciones, la poesía trovadoresca es poesía lírica, opuesta por completo al espíritu ascético jerárquico de la Iglesia. Con ella el poeta profano desplaza definitivamente al clérigo poetizante. Concluye así un período de cerca de tres siglos, en el que los monasterios fueron los únicos centros de la poesía. Pero, frente al anterior papel exclusivamente pasivo del laicado, la aparición del caballero como poeta significa una novedad tan completa que se puede considerar este momento como uno de los cortes más profundos habidos en la historia de la literatura. Junto al trovador caballeresco sigue habiendo, lo mismo que antes, el juglar profesional, a cuya categoría desciende el caballero cuando ha de salir adelante con su arte, pero frente al cual representa una clase aparte. Junto al trovador y el juglar hay, naturalmente, también después de este cambio, el clérigo que sigue poetizando, aunque desde el punto de vista de la evolución histórica no vuelva a desempeñar un papel de guía. Y existen también los *vagantes*, extraordinariamente importantes tanto en el aspecto histórico como en el artístico, que llevan una vida muy semejante a la de los juglares vagabundos y con los que frecuentemente se les confunde. Ellos, sin embargo, orgullosos de su educación, buscan ansiosamente distinguirse de sus más bajos competidores. Los poetas de la época se distribuyen más o menos por todas las clases de la sociedad. Hay entre ellos reyes y príncipes (Enrique VI, Guillermo de Aquitania), miembros de la alta nobleza (Jaufré Rudel, Bertran de Bron), de la pequeña nobleza (Walter von der Vogelweide), *ministeriales* (Wolfram de Eschenbach), juglares burgueses (Marcabré, Bernart de Ventadour) y clérigos de todas las categorías. Entre los cuatrocientos nombres conocidos de poetas hay también diecisiete mujeres.

Desde la aparición de la caballería, las antiguas narraciones heroicas abandonan las ferias, los pórticos de las iglesias y las posadas, y vuelven nuevamente a escalar las clases más altas, encontrando en todas las cortes un público interesado. Con ellos los juglares vuelven a ser estimados altamente. Naturalmente, quedan muy por debajo del caballero poeta y del clérigo, que no quieren ser confundidos con ellos. Pero entonces los poetas de distintas clases sociales manejaban, en general, asuntos diversos, y con esto se distinguían unos de otros. Ahora que el trovador trata la misma materia que el juglar, tiene que intentar elevarse como el cantor vulgar por el modo de manejar esta materia. El "estilo oscuro" (*trobar clus*), que se pone ahora de moda, la oscuridad rebuscada y enigmática, la acumulación de dificultades tanto en la técnica como en el contenido, no son otra cosa que un medio que sirve, por un lado, para excluir a las clases bajas e incultas del disfrute artístico de los círculos superiores, y, por otro, para distinguirse del montón de los bufones e histriones. El gusto por el arte difícil y complicado se explica, la mayoría de las veces, por una intención más o menos manifiesta de distinción social: el atractivo estético del sentido oculto, de las asociaciones forzadas, de la composición inconexa y rapsódica, de los símbolos inmediatamente evidentes y que nunca se agotan completamente, de la música

difícilmente recordable, de la "melodía que al principio no se sabe cómo ha de terminar", en una palabra, de toda la fascinación de los placeres y los paraísos secretos. La significación de esta tendencia aristocrática de los trovadores y su escuela se puede valorar justamente cuando se piensa que Dante estimaba sobre todos los poetas provenzales a Arnaut Daniel, el más oscuro y complicado.

A pesar de su condición inferior, el juglar humilde disfruta de infinitas ventajas por ejercer la misma profesión que el poeta caballeresco. De lo contrario, no se le hubiera consentido hablar públicamente de sí mismo, de sus sentimientos subjetivos y privados, o, para decirlo de otro modo, no se le hubiera consentido pasar de la épica a la lírica.

Los juglares, que se encuentran de nuevo en todas las cortes, y que, en los sucesivos, forman parte de la comitiva, incluso en las cortes más modestas, eran expertos histriones, cantaban y recitaban. ¿Eran obras suyas las composiciones que recitaban? Al principio, como sus antecesores los mimos, probablemente tuvieron que improvisar con frecuencia, y hasta la mitad del siglo XII fueron, sin duda alguna, poetas y cantores al mismo tiempo. Más tarde, sin embargo, debió introducirse una especialización y parece que al menos una parte de los juglares se limitó a la recitación de obras ajenas. Desde el primer momento, los cantores plebeyos estaban al servicio de los nobles aficionados, y, más tarde, probablemente también los poetas caballeros empobrecidos sirvieron del mismo modo a los grandes señores en sus aficiones. En ocasiones, el poeta profesional que alcanzaba el triunfo recurría a los servicios de juglares más pobres. Los ricos aficionados y los trovadores más ilustres no recitaban sus propias composiciones, sino que las hacían recitar por juglares pagados.

En su tiempo, los antiguos poemas heroicos se cantaban, las *chansons de geste* se recitaban, y, probablemente, todavía la antigua epopeya cortesana se leía en público, pero las novelas de amor y de aventuras se escriben para la lectura privada, sobre todo de las damas. Se ha dicho que este predominio de la mujer en la composición del público lector ha sido la modificación más importante acaecida en la historia de la literatura occidental. Pero tan importante como ella es para el futuro la nueva forma de recepción del arte: la lectura. Sólo ahora, cuando la poesía se convierte en lectura, puede su disfrute convertirse en pasión, en necesidad diaria, en costumbre.

Por lo común, la obra poética destinada al canto o al recitado sigue, en cuanto a su composición, el principio de la mera yuxtaposición: se compone de cantos, episodios y estrofas aislados, más o menos completos en sí mismos. Así está construida también la *Chanson de Roland*. Chrétien de Troyes, en cambio, emplea especiales efectos de tensión, dilaciones, digresiones y sorpresas, que resultan no de las partes aisladas de la obra, sino de la relación de estas partes entre sí, de su sucesión y contraposición. El poeta de las novelas cortesananas de amor y aventuras sigue este método no sólo por que, como se ha dicho, tiene que habérselas con un público más difícil que el del poeta de la *Chanson de Roland*, sino también porque escribe para lectores y no para oyentes, y, en consecuencia, puede y debe lograr efectos en los que no cabía pensar cuando se trataba de un recitado oral necesariamente breve y con frecuencia interrumpido arbitrariamente. La literatura moderna comienza con estas novelas destinadas a la lectura.

El proceso de evolución, que en el período de la poesía cortesana arranca del trovador caballeresco y del juglar popular como de dos tipos sociales completamente distintos, lleva primero a una cierta aproximación entre ambos, pero después, a fines del siglo XIII, tiende a una nueva diferenciación, cuyo resultado es, por una parte, el juglar de empleo fijo, el poeta cortesano en sentido estricto, y, por otra, el juglar otra vez decaído y sin protector. Desde que las cortes tienen poetas y cantores estables, que son empleados oficiales de ellas, los juglares errantes pierden la clientela de los altos círculos y se dirigen nuevamente, como en sus orígenes, a comienzos del período caballeresco, al público humilde. Por el contrario, los poetas cortesanos, en contraposición consciente a los juglares

vagabundos, tienden a convertirse en auténticos literatos, con todas las vanidades y todo el orgullo de los futuros humanistas. Son, normalmente, *ministeriales*, como revela su nombre de *menestrels*. Pero la consideración que disfrutaban es mucho más grande de lo que había sido nunca la de los *ministeriales*. Son la máxima autoridad en todas las cuestiones de buen gusto, usos cortesanos y honor caballeresco. Son los auténticos precursores de los humanistas y poetas renacentistas, o lo son por lo menos en la misma medida que sus antagonistas, los *vagantes*.

El *vagans* es un clérigo o un estudiante que anda errabundo como cantor ambulante. Es, pues, un clérigo huido o un estudiante perdulario, esto es, un *déclassé*, un bohemio. El *vagans* carece de todo respeto para la Iglesia y para las clases dominantes, es un rebelde y un libertino que se subleva, por principio, contra toda tradición y contra toda costumbre. En el fondo es un víctima del equilibrio social roto.

Los *vagantes* escriben en latín. Son juglares de los señores eclesiásticos, no de los laicos. Por lo demás, no son muy distintas la vida de un estudiante vagabundo y la de un juglar errante. En resumen, fuesen clérigos que habían colgado los hábitos o estudiantes perdularios, eran cultos sólo a medias, como los mimos o los juglares. A pesar de todo, sus obras, al menos en su tendencia general, son poesía docta y de clase, que se dirige a un público relativamente restringido y culto.

La poesía de los *vagantes* y la poesía escolar no se pueden distinguir siempre con exactitud. Una parte considerable de la lírica medieval amorosa, escrita en latín, era poesía de estudiantes, y en parte no es otra cosa que mera poesía escolar, es decir, producción poética nacida de la enseñanza. Muchas de las más ardientes canciones de amor fueron simples ejercicios escolares. Su fondo de experiencia no puede, por tanto, haber sido muy grande. Pero tampoco esta poesía escolar constituye toda la lírica latina medieval. Hay que admitir que al menos una parte de las canciones báquicas, si no ya de las canciones de amor, han nacido en los conventos. Composiciones, por otra parte, como el *Concilium in Monte Romarici* o la disputa *De Phyllide et Flora* han de atribuirse probablemente al alto clero. De aquí se deduce que casi todas las capas del clero colaboraron en la poesía latina medieval de argumento profano.

La lírica amorosa de los *vagantes* se distingue de la de los trovadores sobre todo en que habla de las mujeres con más desprecio que entusiasmo, y trata el amor sensual con una inmediatez casi brutal. También esto es un signo de falta de respeto de los *vagantes* para con todo lo que por convencionalismo merece reverencia, y no, como se ha pensado, una especie de venganza por la continencia, que probablemente no guardaron nunca. En la lírica goliardesca la mujer aparece iluminada por la misma cruda luz de los *fabliaux*. Esta semejanza no puede ser casual, y hace más bien suponer que los *vagantes* contribuyeron a la génesis de toda la literatura misógina y antirromántica. El hecho de que en los *fabliaux* no se perdona a ninguna clase social, ni al monje ni al caballero, ni al burgués ni al campesino, apoya esta hipótesis. Los creadores de los *fabliaux* son, efectivamente, burgueses, no caballeros, y su espíritu es igualmente burgués, es decir, racionalista y escéptico, antirromántico y dispuesto a ironizar sobre sí mismo. Los *fabliaux* no son literatura específicamente burguesa en el sentido en que los cantos heroicos son literatura clasista de la nobleza guerrera, y las románticas novelas de amor, de la caballería cortesana. Los *fabliaux* son, en todo caso, una literatura aislada y autocrítica, y la autoironía de la burguesía que se expresa en ellas la hace agradable también para las clases superiores.

En la Baja Edad Media el aburguesamiento de la poesía se hace cada vez más intenso y, con la poesía y su público, se aburguesa también el poeta.

EL ARTE BURGUES DEL GÓTICO TARDÍO

En la literatura burguesa de la Baja Edad Media, en la fábula y la farsa, en la novela en prosa y el cuento, se manifiesta ya un naturalismo totalmente profano, jugoso y recio, que se opone de la forma más extrema al idealismo de las novelas caballerescas y a los sentimientos sublimados de la lírica amorosa aristocrática. Por vez primera encontramos aquí caracteres vivos y verdaderos. Comienza ahora el predominio de la psicología en la literatura.

Seguramente también en la literatura medieval precedente se encuentran ya rasgos de caracteres exactamente observados (la *Divina Comedia* está llena de ellos). Pero tanto para Dante como incluso para Wolfram de Eschenbach, lo más importante no es la individualidad psicológica de las figuras, sino su significación simbólica. La descripción de caracteres en la literatura de la Baja Edad Media se diferencia de la técnica representativa de las épocas precedentes principalmente en que ahora el poeta no encuentra casualmente los rasgos característicos de sus figuras, sino que los busca, los colecciona y los acecha. Las condiciones de la vida urbana que arranca al hombre de un mundo estático vinculado a la costumbre y a la tradición y le lanza a otro en el que las personas y las circunstancias cambian constantemente, explican también que el hombre sienta ahora un interés nuevo por las cosas de su contorno inmediato. Puesto que este contorno es ahora el verdadero teatro de su vida, en él ha de mantenerse. Pero para mantenerse en él, ha de conocerlo. Y así, todo detalle de la vida se convierte en objeto de observación y de representación. No sólo el hombre, sino también los animales y las plantas, no sólo la naturaleza viviente, sino también los enseres, los vestidos y los arreos se convierten en temas que poseen una validez artística intrínseca.

RENACIMIENTO

EL CONCEPTO DE RENACIMIENTO

Con la venida del Renacimiento se realiza un cambio sólo en el sentido de que el simbolismo metafísico se debilita y el propósito del artista se reduce de manera cada vez más resuelta y consciente a la representación del mundo sensible. A medida que la sociedad y la economía se liberan de las cadenas de la doctrina de la Iglesia, el arte se vuelve también con rapidez progresiva hacia la realidad. Pero el naturalismo no es una novedad del Renacimiento, como no lo es tampoco la economía de lucro.

El individualismo del Renacimiento fue nuevo solamente como programa consciente, como instrumento de lucha y como grito de guerra, pero no como fenómeno.

El rasgo más característico del arte del Quattrocento es la libertad y la ligereza de la técnica expresiva, tan original respecto a la Edad Media como al norte de Europa, y con ellas la gracia y la elegancia, el relieve estatuario y la línea amplia e impetuosa de sus formas. Todo en este arte es claro y sereno, rítmico y melodioso. La rígida y mesurada solemnidad del arte medieval desaparece y cede el lugar a un lenguaje formal, alegre, claro y bien articulado, en comparación con el cual incluso el arte franco-borgoñón contemporáneo parece tener un tono fundamentalmente hosco, un lujo bárbaro y una forma caprichosa y recargada. El Quattrocento anticipa, a pesar de la existencia de durezas ocasionales y de una dispersión frecuentemente no superada, los principios estilísticos del Renacimiento pleno. Es precisamente esta inmanencia de la "clásico" en lo preclásico la que distingue del modo más claro las creaciones de los primeros tiempos del Renacimiento italiano, frente al arte de la Baja Edad Media y el arte contemporáneo del norte de Europa. Lo esencial en esta concepción artística es el principio de la unidad y la fuerza del efecto total, o, al menos, la tendencia a la unidad y la aspiración a despertar una impresión unitaria, aun con toda la plenitud de detalles y colores. Al lado de la creaciones artísticas de la Baja Edad Media, una obra de arte del Renacimiento da siempre la impresión de enteriza. En ella existe un rasgo de continuidad en todo el conjunto, y la representación, por rico que sea su contenido, parece fundamentalmente simple y homogénea.

El arte del Renacimiento no detiene al espectador ante ningún detalle, no le consiente separar del conjunto de la representación ninguno de los elementos, sino que le obliga más bien a abarcar simultáneamente todas las partes.

La Edad Media, que concebía el espacio como algo compuesto y que se podía descomponer en sus elementos integrantes, no sólo colocaba las diversas escenas de un drama una a continuación de otra, sino que permitía a los actores permanecer en escena durante toda la representación escénica, esto es, incluso cuando no participaban en la acción. Semejante división de la atención es imposible para el Renacimiento. Para la nueva estética la obra de arte constituye una unidad indivisible.

Porque el Renacimiento temprano es un movimiento esencialmente italiano, mientras que el Renacimiento pleno y el Manierismo son movimientos comunes en toda Europa. La nueva cultura artística aparece en primer lugar en Italia porque es un país que lleva ventaja al Occidente también en el aspecto económico y social, porque de él arranca el renacimiento de la economía, en él se organizan técnicamente el financiamiento y transporte de las Cruzadas, en él comienza a desarrollarse la libre competencia frente al ideas corporativo de la Edad Media y en él surge la primera organización bancaria de Europa. También porque en Italia la emancipación de la burguesía ciudadana triunfa más pronto que en el resto de Europa, debido a que en ella el feudalismo y la caballería están

menos desarrollados que en el Norte, y la nobleza campesina no sólo se convierte en ciudadana mucho antes, sino que se asimila completamente a la aristocracia del dinero. Y finalmente, también porque la tradición clásica no se ha perdido enteramente en Italia, donde los monumentos conservados están por todas partes y a la vista de todos. Sabida es la significación que se ha atribuido a este último factor en la teoría sobre la génesis del Renacimiento.

El Renacimiento intensifica realmente los efectos de la tendencia medieval hacia el sistema capitalista económico y social sólo en cuanto confirma el racionalismo, que en lo sucesivo domina toda la vida espiritual y material. Lo irracional pierde toda eficacia. Por "bello" se entiende la concordancia lógica entre las partes singulares de un todo, la armonía de las relaciones expresadas en un número, el ritmo matemático de la composición, la desaparición de las contradicciones del espacio entre sí. Y así como la perspectiva central no es otra cosa que la reducción del espacio a términos matemáticos, y la proporcionalidad es la sistematización de las formas particulares de una representación, de igual manera poco a poco todos los criterios del valor artístico se subordinan a motivos racionales y todas las leyes del arte se racionalizan. Este racionalismo no se limita ni mucho menos al arte italiano; simplemente, en el Norte adopta características más superficiales que en Italia y se hace más tangible y más ingenuo.

EL PÚBLICO DEL ARTE BURGUÉS Y CORTESANO DEL QUATTROCENTO

El público del arte del Renacimiento está compuesto por la burguesía ciudadana y por la sociedad de las cortes principescas. A fines del Quattrocento la corriente artística ciudadano-burguesa y la romántico-caballeresca están mezcladas de tal suerte que incluso un arte tan completamente burgués como el florentino adopta un carácter más o menos cortesano.

Ghiberti trabaja desde 1425 en la espléndida puerta oriental del Baptisterio; en el año de la adquisición del puerto de Livorno, Brunelleschi se ocupa del desarrollo de su proyecto de la cúpula de la catedral. Florencia debía convertirse en una segunda Atenas. Los comerciantes florentinos se vuelven petulantes, quieren independizarse del extranjero y piensan en una autarquía, esto es, en un incremento del consumo interno para igualarlo a la producción.

Giotto es el primer maestro del naturalismo en Italia. Los autores antiguos, Villani, Boccaccio e incluso Vasari, acentúan no sin razón el efecto irresistible que ejerció sobre sus contemporáneos su fidelidad a lo real, y no en vano contraponen su estilo a la rigidez y artificiosidad de la manera bizantina, todavía bastante difundida cuando él aparece en escena. Estamos acostumbrados a comparar la claridad y la sencillez, la lógica y la precisión de su manera expresiva con el naturalismo posterior, más frívolo y mezquino, y desatendemos con ello el inmenso progreso que su arte ha significado en la representación inmediata de las cosas y cómo él da forma a todo y sabe narrar todo aquello que antes de él da forma a todo y sabe narrar todo aquello que antes de él era simplemente inexpresable con medio pictóricos. Así Giotto se ha convertido para nosotros en el representante de las grandes formas clásicas, estrechamente regulares, cuando fue sobre todo el maestro de un arte burgués simple, lógico y sobrio, cuyo clasicismo proviene del orden y la síntesis impuestos a las impresiones inmediatas, de la simplificación y racionalización de la realidad, pero no de un abstracto idealismo.

La concepción artística de Giotto tiene sus raíces en un mundo burgués todavía relativamente modesto, pero ya perfectamente consolidado en sentido capitalista. Su

actividad artística se desarrolla en el período de florecimiento económico, entre la formación de los gremios políticos y la bancarrota de los Bardi y los Peruzzi, el primer gran período de cultura burguesa que hizo surgir los edificios más espléndidos de la Florencia medieval: Santa María Novella y Santa Croce, el Palazzo Vecchio, el Duomo y el Campanile. El arte de Giotto es riguroso y objetivo como la mentalidad de los hombres que le encargaban sus obras, los cuales quieren prosperar y dominar. El arte florentino posterior a Giotto es más natural en el sentido moderno, porque es más científico, pero ningún artista del Renacimiento se esforzó más honradamente que él en representar la naturaleza de la manera más directa y verdadera posible.

Todo El Trecento está bajo el signo del naturalismo de Giotto. El naturalismo de Giotto experimenta su primera gran reelaboración en Siena, y desde allí penetra en el norte y en el oeste, principalmente por mediación de Simone Martini y sus frescos del palacio de los Papas en Avignon. Siena se coloca por un momento a la cabeza de la evolución, mientras Florencia queda en la retaguardia bastante retrasada.

El progreso más importante, partiendo de Giotto, lo realiza el sienés Ambrogio Lorenzetti, creador del paisaje naturalista y del panorama ilusionista de la ciudad. Frente al espacio de Giotto, que es efectivamente unitario y profundo, pero cuya profundidad no rebasa la de un escenario, él crea en su vista de Siena una perspectiva que supera todo lo anterior en este aspecto, no sólo por su amplitud, sino también por el enlace natural de las diversas partes en un único espacio. La imagen de Siena está dibujada con tal fidelidad a la realidad que todavía hoy se reconoce la parte de la ciudad que sirvió del modelo al pintor.

En Florencia la evolución marcha al principio no sólo más lentamente, sino también de manera menos unitaria que en Siena. Es verdad que se mueve fundamentalmente en el cauce del naturalismo; sin embargo, no siempre lo hace en la dirección que corresponde a la pintura de ambiente de Lorenzetti. Pero junto a esta orientación existe también en Florencia otra tendencia importante que en vez de la intimidad y la espontaneidad del arte de Lorenzetti mantienen el hieratismo solemne de la Edad Media, su rígida geometría y su ritmo severo, su ornamentalidad y su frontalidad planimétricas y sus principios de alineación y adición. La tesis de que todo esto no es sino simplemente una reacción antinaturalista ha sido con razón discutida.

En el siglo XV Siena pierde su función de guía en la historia del arte, y Florencia, que está ya en la cumbre de su potencia económica, se coloca nuevamente en primer plano. Esta situación no explica ciertamente de manera inmediata la presencia y la singularidad de sus grandes maestros, pero sí explica la demanda ininterrumpida de encargos, y, con ella, la competencia intelectual que las hacen posibles. Florencia es ahora, juntamente con Venecia, que por lo demás tiene su desarrollo propio, que en modo alguno es el general, el único lugar de Italia donde se desarrolla una actividad artística significativa y ordenadamente progresista.

En contraste con el arte de las Cortes de los príncipes el arte de las ciudades comunales en el Trecento tenía un carácter preferentemente eclesiástico. Hasta el siglo XV no cambian su estilo y su espíritu. Entonces, por vez primera, adoptan un carácter profano que corresponde a las nuevas exigencias artísticas privadas y a la orientación racionalista general. Pero no sólo aparecen nuevos géneros mundanos, como la pintura de historia y el retrato; también los temas religiosos se llenan de motivos profanos. Naturalmente, el arte burgués mantiene todavía más puntos de contacto con la Iglesia y la religión que el arte de las Cortes de los príncipes, y, al menos en este aspecto, la burguesía sigue siendo más conservadora que la sociedad cortesana. Pero desde mediados de siglo se advierten ya en el arte ciudadano burgués, principalmente en el florentino, ciertas características cortesano-caballerescas.

El arte de Masaccio y de Donatello joven es el arte de una nueva sociedad todavía

en lucha, aunque profundamente optimista y segura de su victoria, el arte de unos nuevos tiempos heroicos del capitalismo, de una nueva época de conquistadores. El confiado aunque no siempre totalmente seguro sentimiento de fortaleza que se expresa en las decisiones políticas de aquellos años se manifiesta también en el grandioso realismo del arte. Desaparece la sensibilidad complaciente, la exuberancia juguetona de las formas y la caligrafía ornamental de la pintura del Trecento. Las figuras se hacen más corpóreas, más macizas y más quietas, se apoyan firmemente sobre las piernas y se mueven de manera más libre y natural en el espacio. Expresan fuerza, energía, dignidad y seriedad, y son más compactas que frágiles y, más que elegantes, rudas. El sentido del mundo y de la vida de este arte es esencialmente antigótico, esto es, ajeno a la metafísica y al simbolismo, a lo romántico y lo ceremonial.

La cultura artística del Quattrocento es ya tan complicada, intervienen en ella clases sociales tan distintas por origen y por educación que no podemos encerrarla en un concepto único, válido para todos sus aspectos.

Junto al estilo "renacentista" y clásicamente estatuario de Masaccio y Donatello, la tradición estilística del espiritualismo gótico y el decorativismo medieval están completamente vivos, y ello no sólo en el arte de Fra Angelico, sino también en las obras de artistas tan progresistas como Andrea del Castagno y Paolo Uccello.

En una cultura relativamente vieja como el Renacimiento, las distintas tendencias espirituales no encuentran expresión ya en grupos definidos, separados unos de otros. Las tendencias antagónicas de la intención artística no pueden explicarse simplemente por la contigüidad de las generaciones, por la "simultaneidad de hombres de edad distinta"; las contradicciones se dan frecuentemente dentro de la misma generación. Donatello y Fra Angelico, Masaccio y Domenico Veneziano, han nacido sólo con unos años de diferencia, y, por el contrario, Piero della Francesca, el artista más afín espiritualmente a Masaccio, está separado de éste por el espacio de media generación. En un artista como Fra Angelico, lo eclesiástico y lo secular, lo lógico y lo renacentista, están unidos tan indisolublemente como lo están en Castagno y Uccello el racionalismo y la fantasía romántica, lo burgués y lo cortesano.

El naturalismo que representa la tendencia artística fundamental del siglo, cambia repentinamente su orientación según las evoluciones sociales. El naturalismo de Masaccio, monumental, antigóticamente simple, tendente sobre todo a la claridad de las relaciones espaciales y de las proporciones, la riqueza de Gozzoli, casi pintura de género, y la sensibilidad psicológica de Botticelli, representan tres etapas distintas en la evolución histórica de la burguesía, que se eleva desde unas circunstancias de sobriedad a una auténtica aristocracia del dinero.

El gusto por lo individual, por lo característico y lo curioso ocupa ahora por primera vez el primer plano. Ahora surge la idea de una imagen del mundo compuesta por pequeños hechos reales. Los episodios de la vida cotidiana burguesa (escenas de la calle e interiores, escenas de dormitorio en los días del puerperio y escenas de esponsales, etc) son los temas del nuevo arte naturalista.

Hasta después de mediados del siglo no aparecen signos de un cambio. En este aspecto, Piero della Francesca revela ya una cierta inclinación a la frontalidad solemne y una preferencia por la forma ceremonial. De cualquier modo, trabaja mucho para príncipes y está bajo la influencia directa de los convencionalismos cortesanos. En Florencia, sin embargo, el arte sigue estando en conjunto, hasta finales de siglo, libre de convencionalismos y de formalismos, si bien se vuelve también más alambicado y preciosista y tiende más cada vez a la elegancia y a la exquisitez. El público de Antonio Pollaiuolo, de Andrea del Verrocchio, de Botticelli y de Ghirlandaio no tiene nada, empero, en común con esta burguesía puritana para la que trabajaron Masaccio y Donatello en su juventud.

El Quattrocento tardío ha sido definido como la cultura de una "segunda generación", una generación de hijos malcriados y ricos herederos; y se encontró tan tajante el contraste con la primera mitad del siglo, que se creyó poder hablar de un movimiento de reacción consciente, de una intencionada "restauración del gótico" y de un "contrarrenacimiento".

Pero así como es evidente incluso en el Quattrocento la persistente tradición medieval y el contraste continuado del espíritu burgués con los ideales góticos, es innegable también que en la burguesía predomina hasta la mitad del siglo una orientación espiritual adversa al gótico, antirromántica y realista, liberal y anticortesana, y que el espiritualismo y el gusto por los convencionalismos y lo conservador no se imponen hasta el período de Lorenzo de Médici.

En la segunda mitad del Quattrocento es, efectivamente, el elemento conservador el que impone el gusto en Florencia. El arte de la segunda mitad del Quattrocento sigue siendo un arte amante de la realidad y abierto a nuevas experiencias. Esta mezcla de naturalismo y convencionalismo, de racionalismo y romanticismo, produce al mismo tiempo el comedimiento burgués de Ghirlandaio y el refinamiento aristocrático de Desiderio, el robusto sentido realista del Verrocchio y la poética fantasía de Piero de Cosimo, la gozosa amabilidad de Pesellino y la mórbida melancolía de Botticelli.

Los encargos artísticos de la burguesía consistían al principio, sobre todo, en donaciones para iglesias y conventos; sólo hacia mediados de siglo comienza a encargarse en mayor número obras de arte de naturaleza profana y para usos privados. En adelante, también las casas de los burgueses ricos, y no sólo los castillos y palacios se adornarán ya con cuadros y estatuas.

Giovanni Rucellai es probablemente el tipo más representativo de estos nuevos nobles interesados, sobre todo, en el arte profano. Procedía de una familia de patricios enriquecida en la industria de la lana y pertenecía a aquella generación entregada a los placeres de la vida que, bajo Lorenzo da Médici, comienza a retirarse de los negocios. Pero Giovanni Rucellai no es ya sólo fundador y constructor, sino también coleccionista; posee obras de Castagno, Ucello, Domenico Veneziano, Antonio Pollaiuolo, Verrocchio, Desiderio de Settignano y otros. La evolución que experimenta el cliente artístico, transformándose de fundador en coleccionista, la apreciamos mejor aún en los Médici.

El coleccionista y el artista que trabaja ajeno a los encargos son figuras históricamente correlativas; aparecen en el curso del Renacimiento contemporáneamente y el uno al lado del otro. Pero su aparición no acaece de manera repentina, sino que sigue un largo proceso. El arte del primer Renacimiento conserva todavía, en general, un carácter artesano, pues se acomoda al encargo del cliente, de manera que el punto de partida de la producción no hay que buscarlo, por lo general, en el impulso creador propio del artista, ni en la voluntad subjetiva de expresión ni en la idea espontánea, sino en la tarea señalada de modo preciso por el cliente. El mercado artístico no está, pues, determinado todavía por la oferta, sino por la demanda. Toda obra tiene aún una finalidad utilitaria bien precisa y una relación concreta con la vida práctica.

Esto ocurre en el momento en que el mero consumidor es sustituido por el aficionado, el experto, el coleccionista, es decir, por aquel moderno tipo de cliente que ya no manda hacer lo que necesita, sino que compra lo que le ofrecen. Su aparición en el mercado artístico significó el fin de aquella época en que la producción artística estuvo determinada únicamente por el hombre que encargaba el trabajo y el comprador, y aseguró a la libre oferta nuevas oportunidades hasta ahora desconocidas.

El Quattrocento es, desde la Antigüedad clásica, la primera época de la que poseemos una selección considerable de obras de arte profano, y no sólo ejemplos numerosos de géneros ya conocidos, sino también muchas obras pertenecientes a géneros completamente nuevos, sobre todo creaciones de la nueva cultura doméstica de

la alta burguesía, que tiende, en contraste con el tono solemne de la corte, a lo confortable y lo íntimo: zócalos de madera ricamente tallada destinados a ser adosados a las paredes, cofres pintados y tallados (cassoni), cabeceras de cama pintadas y labradas, pequeños cuadros devotos colocados en graciosos marcos redondos (tondi), platos ricamente adornados con figuras, que servía de ofrendas para alumbramiento (deschi da parto), además de las consabidas mayólicas y otros muchos productos de la artesanía. En todos ellos domina todavía un equilibrio casi perfecto entre arte y artesanía, entre pura obra de arte y mero instrumento del mobiliario.

Esta situación no cambia hasta que se reconoce la autonomía de las artes mayores. Entonces, por fin, cesa la unión personal entre artistas y artesanos, y el artista comienza a pintar sus cuadros con una conciencia creadora distinta de la que tenía cuando pintaba arcas y paneles decorativos, banderas y gualdrapas, platos y jarrones. Pero entonces comienza también a liberarse de los deseos del cliente y a transformarse, de productor de encargo, en productor de mercancía. Esta es la premisa por parte del artista para la aparición del aficionado, el experto y el coleccionista. En el Quattrocento, cuando no había sino casos aislados de colección sistemática, el comercio de obras de arte separado de la producción, independiente, era poco menos que desconocido; éste surge por vez primera en el siglo siguiente con la demanda regular de obras del pasado y la compra de trabajos de los artistas más notables del presente. El primer comerciante de arte cuyo nombre conocemos es, a principios del siglo XVI, el florentino Giovan Battista della Palla. El hace encargos y adquiere en su ciudad natal objetos de arte para el rey de Francia, y compra no sólo a los artistas directamente, sino también en las colecciones privadas.

Los burgueses ricos e ilustres querían asegurarse la fama póstuma. Las fundaciones religiosas eran la forma más apropiada para conseguir la fama eterna sin provocar la reprobación pública. Esto explica en parte la desproporción existente todavía en la primera mitad del Quattrocento entre la producción artística religiosa y la profana.

Es muy difícil dar una valoración del gusto artístico de Lorenzo. Se le atribuye a su gusto personal la calidad y variedad de los ingenios que le rodeaban, y se ha considerado la intensa vitalidad que expresan las obras de los poetas, filósofos y artistas protegidos por él como irradiada de su persona. Lorenzo mismo, era poeta, filósofo, coleccionista y fundador de la primera Academia de Bellas Artes en el mundo. Su tiempo se encuentra entre los períodos felices de la humanidad, juntamente con la época de Pericles.

En el Quattrocento se desarrollan junto a Florencia, que sigue siendo hasta finales del siglo el centro artístico más destacado de Italia, otros importantes viveros de arte, sobre todo en las cortes de Ferrara, Mantua y Urbino.

En el aspecto artístico las cortes del Quattrocento apenas han creado nada nuevo. El arte que debe su origen a los encargos hechos por los príncipes a los artistas de la época no es mejor ni peor en su calidad que el arte promovido por la burguesía ciudadana.

Está fuera de toda duda que el artista del Renacimiento disfrutó de una cierta popularidad; lo demuestra el gran número de historias y anécdotas que corren sobre ellos; pero esta popularidad se refería sobre todo al personaje encargado de tareas públicas, al que participaba en los concursos públicos, exponía sus obras y ocupaba a las comisiones gremiales y revelaba ya su "genial" originalidad, pero no al artista como tal.

El Renacimiento no fue una cultura de tenderos y artesanos, ni tampoco la cultura de una burguesía adinerada y medianamente culta, sino, por el contrario, el patrimonio celosamente guardado de una elite antipopular y empapada de cultura latina. Participaban en él principalmente las clases adheridas al movimiento humanístico y neoplatónico, las cuales constituían una intelectualidad tan uniforme y homogénea como, por ejemplo, no lo había sido nunca el clero en conjunto. Las creaciones decisivas del

arte estaban destinadas a este círculo.

Los artistas se colocan bajo la protección y la tutela intelectual de este grupo; se emancipan de la Iglesia y de los gremios para someterse a la autoridad de un grupo que reclama para sí a un tiempo la competencia de ambos: de la Iglesia y de los gremios. Ahora los humanistas ya no son sólo autoridad indiscutible en toda cuestión iconográfica de tipo histórico y mitológico, sino que se han convertido en expertos también en cuestiones formales y técnicas. Los artistas terminan por someterse a su juicio en cuestiones sobre las que antes decidían sólo la tradición y los preceptos de los gremios, y en las que ningún profano podía inmiscuirse. El precio de su independencia es la aceptación de los humanistas como jueces. No todos los humanistas son ciertamente críticos y expertos, pero entre ellos se encuentran los primeros profanos que tienen idea de los criterios del valor artístico y son capaces de juzgar una obra de arte según criterios meramente estéticos. Con ellos, en cuanto que son parte de un público realmente capacitado para juzgar, surge el público del arte en el sentido moderno.

POSICIÓN SOCIAL DEL ARTISTA EN EL RENACIMIENTO

La acrecida demanda de arte en el Renacimiento hace que el artista deje de ser el artesano pequeño-burgués que antes era y se convierta en una clase de trabajadores intelectuales libres que antes sólo existía en algunos desarraigados, pero que ahora comienza a formar un estrado económicamente asegurado y socialmente consolidado, aunque no puede decirse que como grupo social esté en modo alguno unificado. La mayoría de los artistas de los comienzos del Renacimiento proceden de la orfebrería, que con razón ha sido llamada la "escuela del arte" del siglo.

El taller artístico de los inicios del Renacimiento está todavía dominado por el espíritu comunal de los antiguos constructores y del gremio; la obra de arte no es todavía la expresión de una personalidad autónoma, que acentúa sus características y se cierra contra todo lo extraño. Hasta fines del siglo XV el proceso de la creación artística se efectúa todavía por completo en formas colectivas.

Fuera de estas formas colectivas de empresas del trabajo artístico, encontramos en el Quattrocento la asociación en compañía de dos artistas, por lo general jóvenes, que tienen un taller común porque todavía no pueden sostener los gastos de uno propio.

El espíritu de artesanía que domina el Quattrocento se manifiesta en primer lugar en que los talleres artísticos reciben también encargos de rango secundario y tipo artesanal. Aparte de pinturas, se realizan también allí armas, banderas, muestras para tiendas, taracea, tallas pintadas, dibujos para tapiceros y bordadores, elementos de decoración para fiestas y otras muchas cosas. Botticelli, Filippo Lippi, Piero di Cosimo siguieron ocupándose, todavía en el Cinquecento de pintar arcas nupciales o cassoni.

Un cambio fundamental en los criterios sobre el trabajo artístico sólo se observa a partir de los días de Miguel Angel. Vasari ya no considera conciliable con la conciencia que de sí tiene el artista la aceptación de encargos de artesanía. Este paso significa a la vez el fin de la dependencia en que estaban los artistas respecto a los gremios.

Los artistas del primer Renacimiento están equiparados a los artesanos de la pequeña burguesía también en el aspecto económico. Todavía entonces a los que mejor les iba era a los que estaban al servicio de una corte o un protector.

Todo el mercado artístico se movía todavía dentro de límites relativamente estrechos; los artistas tenían que pedir anticipos ya durante el trabajo, y los clientes a menudo sólo podían pagar los materiales a plazos. En los grandes encargos artísticos, todos los gastos, esto es, tanto los materiales como los salarios, e incluso muchas veces

hasta la manutención de ayudantes y aprendices corrían a cargo del cliente, y el propio maestro, en principio, recibía sus honorarios en proporción al tiempo empleado. En el Quattrocento era todavía generalmente usado pedir al artista que designara un fiador que garantizara el cumplimiento del contrato; con Miguel Angel tal garantía se convierte en pura formalidad. En un caso, por ejemplo, ocurre que el escribiente del contrato es el garante para ambas partes.

La mayor independencia de los artistas italianos frente a los gremios, que es en lo que se fundamenta su posición privilegiada, es, ante todo, el resultado de su repetido trabajo en las cortes. En los países nórdicos el maestro está ligado a la misma ciudad; en Italia el artista va a menudo de una corte a otra, de ciudad en ciudad, y esta vida errante trae ya consigo el relajamiento de las prescripciones gremiales, que están pensadas para las relaciones locales y sólo pueden cumplirse dentro de los límites de la localidad. Estos pintores áulicos errantes estaban ya por adelantado fuera de la jurisdicción del gremio.

La emancipación de los artistas frente al gremio es, por consiguiente, no consecuencia de una conciencia realizada de sí mismos y del reconocimiento de sus pretensiones de ser equiparados a poetas y sabios, sino el efecto de que se necesitaban sus servicios y los artistas habían de ser ganados.

La liberación de pintores y escultores de las cadenas de la organización gremial y su ascenso desde la clase de los artesanos a la de los poetas y eruditos ha sido atribuida a su alianza con los humanistas; y, a su vez, el que los humanistas tomaran partido por ellos se ha explicado porque los monumentos literarios y artísticos de la Antigüedad formaban una unidad indivisible a los ojos de estos entusiastas, y porque éstos estaban convencidos del prestigio equivalente que poetas y artistas tenían en el mundo clásico.

Los humanistas les reforzaron en su posición realzada por la coyuntura del mercado del arte, y les pusieron en la mano armas con las que podían hacer valer sus pretensiones frente a los gremios, y en parte también frente a la resistencia de los elementos que en sus propias filas eran de menor valor artístico y, por consiguiente, necesitados de protección. Buscaron también la amistad de los humanistas, no para romper la resistencia de los gremios, sino para justificar a los ojos de la aristocracia, que pensaba al modo humanista, la posición que económicamente habían alcanzado, y para tener consejeros científicos de cuya ayuda necesitaban para la realización de los asuntos mitológicos e históricos predominantes.

Para los artistas, los humanistas eran los fiadores que acreditaban su valor intelectual; por su parte, los humanistas reconocían en el arte un eficaz medio de propaganda para las ideas en que fundamentaran su dominio intelectual.

La sustitución de la imitación de los maestros por el estudio de la naturaleza es proclamada en la teoría por Leonardo da Vinci, quien con ello expresa en todo caso la victoria, ya lograda en la práctica, del naturalismo y del racionalismo sobre la tradición.

El método científico de la educación artística comienza ya en los mismos talleres. Ya en los comienzos del Quattrocento los aprendices reciben, junto a las instrucciones prácticas, los fundamentos de la geometría, de la perspectiva y de la anatomía, y son iniciados en el dibujo sobre modelo vivo y sobre muñecos articulados. Los maestros organizan en los talleres cursos de dibujo, y a partir de esta institución se desarrollan, por una parte, las academias particulares, con su enseñanza práctica y teórica, y, por otra, las academias públicas, en las que la antigua comunidad del taller y la tradición artesana desaparecen y son sustituidas por una pura relación espiritual entre maestro y discípulo. La enseñanza en el taller y en academias particulares se mantiene durante todo el Cinquecento, pero pierde poco a poco su influencia en la formación del estilo.

La concepción científica del arte, que constituye los fundamentos de la enseñanza académica, comienza con León Battista Alberti. El es el primero en expresar la idea de que las matemáticas son el cuerpo común del arte y de la ciencia, ya que tanto la doctrina

de las proporciones como la teoría de la perspectiva son disciplinas matemáticas.

Leonardo no añade ningún pensamiento fundamental nuevo a las explicaciones de Alberti, en las que el arte es elevado a la categoría de ciencia y el artista situado en el mismo plano que el humanista; lo único que hace es acentuar y realzar las pretensiones de su predecesor. Leonardo justifica, por consiguiente, la pretensión de la pintura a ser considerada como una de las "artes liberales" no sólo por los conocimientos matemáticos del artista, sino también por sus dotes propias, equiparables al genio poético.

En la primera mitad del Quattrocento comienza ya la época de las biografías de artistas, tan características del Renacimiento italiano. En ello se expresa un innegable desplazamiento de la atención desde las obras de arte a la persona del artista. Los honores públicos a los artistas se hacen cada vez más frecuentes.

El cambio decisivo ocurre a comienzos del Cinquecento. Desde entonces los maestros famosos ya no son protegidos de mecenas, sino grandes señores ellos mismos. Rafael lleva, según nos informa Vasari, la vida de una gran señor, no la de un pintor. Y Tiziano sube en la escala social aún más si es posible; su prestigio como el maestro más codiciado de su tiempo, su tren de vida, su rango, sus títulos, le levantan a las capas más altas de la sociedad.

Miguel Angel asciende por fin a una altura de la que antes de él no hay ningún ejemplo. Su importancia es tan marcada, que puede renunciar por completo a honores públicos, a títulos y distinciones; desprecia la amistad de príncipes y papas, y puede permitirse ser su enemigo; no es ni conde, ni consejero, ni superintendente pontificio, pero le llaman el "Divino"; no quiere que en las cartas a él dirigidas le llamen pintor o escultor; es Miguel Angel Buonarroti, ni más ni menos; desea tener nobles jóvenes por discípulos, y ello no habrá de serle puesto a la cuenta como puro esnobismo.

Lo que es fundamentalmente nuevo en la concepción artística del Renacimiento es el descubrimiento de la idea del genio, es decir, de que la obra de arte es creación de la personalidad autónoma, y que esta personalidad está por encima de la tradición, la doctrina y las reglas, e incluso de la obra misma; de que la obra recibe su ley de aquella personalidad; de que, en otras palabras, la personalidad es más rica y profunda que la obra y no puede llegar a expresarse por completo en ninguna realización objetiva.

Aunque en la Edad Media existieron fuertes personalidades, bien marcadas individualmente, una cosa es pensar y obrar individualmente, y otra tener conciencia de la propia individualidad, afirmarla y realzarla intencionadamente. La fuerza de la personalidad, la energía espiritual y la espontaneidad del individuo, es la gran experiencia del Renacimiento. El genio como quintaesencia de esta energía y espontaneidad se convierte en ideal del arte, en cuanto éste abarca la esencia del espíritu humano y su poder sobre la realidad.

El desarrollo del concepto de genio comienza con la idea de la propiedad intelectual. En la Edad Media falta tanto esta idea, como la intención de ser original; ambas cosas están en estrecha interdependencia.

El Trecento está todavía completamente dentro de la estela de un solo maestro (Giotto) y de su tradición; en el Quattrocento aparecen por todas partes afanes individuales. La voluntad de originalidad se convierte en un arma en la competencia.

Para la Edad Media la obra de arte tenía sólo el valor del objeto; el Renacimiento le añadió también el valor de la personalidad. Realzar la capacidad por encima de la realización, rasgo fundamental del concepto del genio, significa precisamente creer que la genialidad no es realizable sin más. Esta concepción explica por qué el Renacimiento ve en el dibujo, con sus discontinuidades, una forma típica del arte.

El arte se libera de los dogmas eclesiásticos, pero sigue estrechamente ligado a la imagen científica del mundo que la época tenía, del mismo modo que el artista, emancipado del clero, entra en una relación tanto más estrecha con el humanismo y sus

seguidores. Pero el arte no se convierte en modo alguno en servidor de la ciencia en el sentido en que en la Edad Media había sido "servidor de la teología".

El cambio de actitud del Renacimiento frente al arte y la literatura clásicos no hay que atribuirlo al descubrimiento de nuevos autores y nuevas obras, sino al desplazamiento del interés desde los elementos de contenido a los elementos formales de la representación, lo mismo si se trataba de monumentos recién descubiertos que de los conocidos ya de antes.

Los humanistas son no sólo apolíticos hombres de letras, oradores ociosos y románticos del mundo, fanáticos pioneros del progreso y, ante todo, pedagogos entusiastas y futuristas. Los pintores y escultores del Renacimiento les deben no sólo su abstracto esteticismo, sino también la idea del artista como héroe del espíritu y la concepción del arte como educador de la humanidad. Ellos fueron los primeros en hacer del arte una parte esencial de la educación intelectual y moral.

EL CLASICISMO DEL CINQUECENTO

Durante el Quattrocento la corte pontificia no dispuso de ningún artista indígena; los Papas tenían que servirse de elementos extraños. Ni siquiera bajo Sixto IV (1471-84), que con los encargos para adornar su capilla hizo de Roma durante una época un centro de producción artística, llegó a crearse una escuela o tendencia que tuviera carácter local romano. Tal orientación sólo se pudo observar bajo Julio II (1503-13), cuando Bramante, Miguel Ángel y, finalmente, Rafael, se establecieron en Roma y pusieron sus talentos al servicio del Papa. Sólo entonces comienza la excepcional actividad artística cuyo fruto es la Roma monumental.

Frente al arte del Quattrocento, de inspiración predominantemente mundana, nos encontramos aquí con los comienzos de un nuevo arte eclesiástico en el que el acento no está puesto en la interioridad y el misticismo, sino en la solemnidad, majestad, fuerza y señorío.

Tiene extremada significación para el arte del pleno Renacimiento, y es decisivo para la formación del estilo, el que trabajaran en el Vaticano Miguel Ángel, casi exclusivamente, y Rafael, en su mayor parte. Sólo allí, al servicio del Papa, se podía desarrollar aquella *maniera* grande junto a la cual las orientaciones artísticas de las otras escuelas locales tienen un carácter más o menos provinciano. En ningún otro lugar hallamos este estilo sublime, exclusivo, tan profundamente penetrado de elementos culturales y tan incansablemente limitado a problemas formales sublimados. Pero precisamente en tales obras se realizó el arte clásico del Renacimiento, cuya validez general suele ensalzarse tanto.

Uno de los más importantes conceptos del clasicismo, la determinación de la belleza como armonía de todas las partes, encuentra ya en Alberti su formulación. Alberti piensa que la obra de arte es de tal naturaleza, que de sus elementos no se puede ni quitar ni añadir nada sin dañar la belleza del conjunto.

En el caso del tránsito del Quattrocento al Cinquecento, sin embargo, las cosas están situadas de otra manera. El cambio estilístico ocurre casi sin solución de continuidad, de perfecto acuerdo con la evolución social, que es continua. El estilo así resultante hubiera traído a la realidad otra consecuencia "lógica" del Renacimiento distinta de la que se concentró en el clasicismo.

Al arte clásico de la modernidad le falta, en comparación con el de los griegos, el calor y la inmediatez; tiene un carácter derivado, retrospectivo, más o menos clasicista, ya en el Renacimiento. Todo el formalismo artístico del Cinquecento corresponde en cierto

aspecto sólo al formalismo de los conceptos morales y de las reglas del decoro que se ha señalado la aristocracia de la época. Toda aquella emotividad burguesa del gótico tardío que quedaba todavía en el Quattrocento desaparece del arte del Renacimiento pleno. Cristo ya no es un mártir que sufre, sino otra vez el Rey celestial que se levanta sobre las debilidades humanas. La Virgen contempla a su hijo muerto sin lágrimas ni gestos, e incluso frente al Niño reprime toda ternura plebeya. La mesura es la consigna de la época para todo. Las reglas de vida del dominio y del orden encuentran su más cercana analogía en los principios de sobriedad y contención que el arte se impone.

La clase dominante buscará en el arte, ante todo, la imagen del sosiego y la estabilidad que persigue en la vida. El pleno Renacimiento desarrolla la composición artística en forma de simetrías y correspondencias de las partes componentes, y reduce forzosamente la realidad al esquema de un triángulo o un círculo; pero ello no significa sólo la solución de un problema formal, sino también la expresión de un sentido estático de la vida y el deseo de perpetuar la situación que corresponde a tal sentido.

El arte del pleno renacimiento tiene su más importante principio estilístico en la limitación de lo representado a lo esencial. Y lo esencial, es lo típico, lo solemne y extraordinario, cuyo valor expresivo consiste ante todo en su alejamiento de la mera actualidad y oportunidad. Por el contrario, para este arte no es esencial lo concreto e inmediato, lo contingente y momentáneo, lo particular e individual, en una palabra, justamente lo que para el arte del Quattrocento aparecía como lo más interesante y sustancial en la realidad. La elite de la época del pleno Renacimiento crea la ficción de una arte "de humanidad eterna", intemporalmente válido, porque quiere juzgarse a sí misma como intemporal, imperecedera, inalterable.

En ningún otro de los elementos de aquel arte se expresa de manera tan marcada la dependencia de su concepto de belleza respecto del ideal humano de la aristocracia. Lo nuevo es que la belleza física y la fuerza se convierten en la plena expresión de la belleza y de la fuerza espiritual.

Los profetas, apóstoles, mártires y santos son para el arte del Cinquecento figuras ideales, libres y grandiosas, llenas de poder y de dignidad, graves y patéticas, una raza de héroes de belleza floreciente, madura, sensual. En Leonardo hay todavía, junto a estas figuras, otras realistas y tipos de género; pero progresivamente ya no parece digno de representación lo que no es grandioso. Las dimensiones de estas figuras son tan enormes, que, a pesar de la antigua aversión de las clases nobiliarias por la representación del desnudo, pueden aparecer sin vestidos; nada pierden con ello de su grandeza. La noble conformación de sus miembros, la sonoridad retórica de sus gestos, la mantenida dignidad de su continente expresan la misma distinción que el traje, ora pesado y de profundos pliegues y grandes vuelos, ora contenido con gusto y rebuscado con refinamiento, que en otro caso llevan.

En las figuras del arte del Cinquecento hallamos no sólo esta tranquilidad de los gestos, este continente descuidado, esta libertad de movimientos, sino que el cambio respecto del período estilístico precedente se extiende también a lo puramente formal. La forma gótica esbelta y exagüe, la línea cuatrocentista de corto aliento logran un trazado seguro, un eco sonoro, una hinchazón retórica, y con tal perfección como desde la Antigüedad no había poseído ningún arte.

Los artistas del pleno Renacimiento ya no hallan ningún placer en los movimientos breves, esquinados, rápidos, en la elegancia espaciada y ostentosa, en la belleza agria, juvenil, inmadura, de las figuras del Quattrocento; celebran, por el contrario, la plenitud de la fuerza, la madurez de la edad y de la belleza, describen el ser, no el devenir, trabajan para una sociedad de triunfadores, y piensan, como éstos, de manera conservadora. El cambio de gusto que aquí se manifiesta es tan profundo, que el arte evita la policromía y luminosidad del Quattrocento. Los colores desaparecen ante todo de la arquitectura y la

escultura, y a partir de este momento la gente siente una evidente dificultad en imaginarse policromas las obras de la arquitectura y escultura griegas.

El Renacimiento pleno fue de corta duración; no floreció más de veinte años. Después de la muerte de Rafael apenas se puede ya hablar de un arte clásico como dirección estilística colectiva.