

8

*Historia Universal  
Civiles Occidentales  
Vol. 10  
Renacimiento*

CENTRO DE ESTUDIOS DE HUMANIDADES

CARRERA LETRAS

CATEDRA INT. A LAS LINGÜÍSTICAS

CÓDIGO LE01-75

DESCRIPCIÓN

AUTOR HOUZER ARNOLET

NÚMERO HIST. SOCIAL DE LAS LINGÜÍSTICAS Y DEL ARTE

CAPÍTULOS

COPIAS: 8 MONTO \$

Original revisado y aprobado por el docente.....

Cargo ..... Quien firma en conformidad con el estado

original

*Renacimiento*

V

# RENACIMIENTO

1

## EL CONCEPTO DE RENACIMIENTO

Cuánto hay de caprichoso en la separación que se acostumbra a hacer de la Edad Media y la Moderna, y cuán indeciso es el concepto de Renacimiento, se advierte sobre todo en la dificultad con que se tropieza para encuadrar en una u otra categoría a personalidades como Petrarca y Boccaccio, Gentile da Fabriano y Pisanello, Jean Fouquet y Jan van Eyck. Si se quiere, Dante y Giotto pertenecen ya al Renacimiento, y Shakespeare y Molière todavía a la Edad Media. La opinión de que el cambio se consuma propiamente en el siglo XVIII, y de que la Edad Moderna comienza con la Ilustración, la idea del progreso y la industrialización, no se puede descartar sin más<sup>1</sup>. Pero sin duda es mucho mejor anticipar esta cesura fundamental, situándola entre la primera y la segunda mitad de la Edad Media, esto es, a fines del siglo XII, cuando la economía monetaria se revitaliza, surgen las nuevas ciudades y la burguesía adquiere sus perfiles característicos; pero de ningún modo puede ser situada en el siglo XV, en el que, si muchas cosas alcanzan su madurez, no comienza, sin embargo, ninguna cosa nueva.

Nuestra concepción del mundo, naturalista y científica, es, en lo esencial, una creación del Renacimiento; pero

<sup>1</sup> Cf. J. HUIZINGA: *Das Problem der Renaissance, en Wege der Kulturgeschichte*, 1930, pp. 134 ss.; C. M. TREVELYAN: *English Social History*, 1943, p. 97.

el impulso hacia la nueva orientación en la que tiene su origen la concepción que ahora surge lo dio el nominalismo de la Edad Media. El interés por la individualidad, la investigación de las leyes naturales, el sentido de fidelidad a la naturaleza en el arte y en la literatura no comienzan en modo alguno con el Renacimiento. El naturalismo del siglo XV no es más que la continuación del naturalismo del gótico, en el que aflora ya claramente la concepción individual de las cosas individuales. Los panegiristas del Renacimiento quieren ciertamente ver en todo lo que en la Edad Media es espontáneo, progresista y personal un anuncio o una prefiguración del Renacimiento; Burckhardt considera que las canciones de los *vagantes* son ya Proto-renacimiento, y Walter Pater descubre que una creación tan íntimamente medieval como el *chante-fable* "Aucassin et Nicolette" es una expresión del Renacimiento; pero todo esto no hace más que iluminar desde el lado opuesto la misma situación, la misma continuidad entre Edad Media y Renacimiento.

En su descripción del Renacimiento, Burckhardt ha acentuado sobre todo el naturalismo, y señala en el volverse a la realidad empírica, en el "descubrimiento del mundo y del hombre" el momento esencial del "renacimiento". El, lo mismo que sus seguidores, no se ha dado cuenta de que en el Renacimiento lo nuevo no era el naturalismo en sí, sino los rasgos científicos, metódicos e integrales del naturalismo; no han percibido que no eran la observación y el análisis de la realidad los que superaban los conceptos de la Edad Media, sino simplemente la conciencia y la coherencia con que los datos empíricos eran registrados y analizados; no han visto, en una palabra, que en el Renacimiento el hecho notable no era que el artista se fuese convirtiendo en observador de la naturaleza, sino que la obra de arte se hubiera transformado en un "estudio de la naturaleza". El naturalismo del gótico comenzó cuando las representaciones de las cosas dejaron de ser exclusivamente símbolos y empezaron a tener sentido y valor, incluso sin relación con la realidad trascendente, como mera reproducción

de las cosas terrenas. Las esculturas de Chartres y Reims, a pesar de que su relación supramundana sea aún tan evidente, se distinguen de las obras de arte del período románico por su sentido immanente, el cual es separable de su significación metafísica. 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 descubrimiento de la naturaleza por el Renacimiento es un invento del liberalismo del siglo XIX. El liberalismo contraponen el Renacimiento sencillo y amante de la naturaleza a la Edad Media para combatir así a la filosofía romántica de la historia. Cuando Burckhardt dice que el "descubrimiento del mundo y del hombre" es obra del Renacimiento, su tesis es a un tiempo un ataque a la reacción romántica y una defensa contra la propaganda destinada a difundir la visión romántica de la cultura medieval. La teoría de la espontaneidad del naturalismo renacentista tiene la misma fuente que la doctrina de que la lucha contra el espíritu de autoridad y de jerarquía, el ideal de la libertad de pensamiento y de conciencia, la emancipación del individuo y el principio de la democracia son conquistas del siglo XV. En este cuadro la luz de los Tiempos Modernos contrasta por todos lados con las tinieblas de la Edad Media.

La relación de este concepto del Renacimiento con la ideología del liberalismo es todavía más clara en Michelet que en Burckhardt; al primero se le debe la frase de la "*découverte du monde et de l'homme*"<sup>2</sup>. Ya el modo que tiene de elegir sus héroes intelectuales, uniendo a

<sup>2</sup> JULES MICHELET: *Histoire de la France*; VII. *Renaissance*, 1855, p. 6.

Rabelais, Montaigne, Shakespeare y Cervantes con Colón, Copérnico, Lutero y Calvino<sup>3</sup>, y el hecho de que incluso no vea en Brunelleschi más que al destructor del gótico, y considere el Renacimiento en general como el principio de la evolución que llevará al triunfo la idea de la libertad y de la razón, muestra que lo que le interesaba en su concepto del Renacimiento era sobre todo encontrar el árbol genealógico del liberalismo. Para él, la lucha es todavía contra el clericalismo y a favor del libre pensamiento, que fue el que trajo a los filósofos ilustrados del siglo XVIII la conciencia de su oposición a la Edad Media y su filiación renacentista.

Tanto para Bayle (*Dict. hist. et crit.*, IV) como para Voltaire (*Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*, capítulo 121), el carácter irreligioso del Renacimiento era cosa reconocida, y con esas características ha llegado hasta hoy el Renacimiento, que era en realidad solamente anticlerical, antiescolástico y antiascético, pero en modo alguno incredulo. Las ideas sobre la salvación, el más allá, la redención y el pecado original, que llenaban la vida espiritual del hombre de la Edad Media, pasan a ser "meramente ideas secundarias"<sup>4</sup> pero no se puede hablar en modo alguno de la carencia de todo sentimiento religioso en el Renacimiento. Porque, "si se pretende —como observa Ernst Walsér— considerar de manera meramente inductiva la vida y el pensamiento de las personalidades más relevantes del Quattrocento, de Coluccio Salutati, Poggio Bracciolini, Leonardo Bruni, Lorenzo Valla, Lorenzo el Magnífico o Luigi Pulci, se da el caso extraño de que precisamente en las personas estudiadas no se dan en absoluto los signos que se consideran característicos de la incredulidad..."<sup>5</sup>. El Renacimiento no fue ni si-

<sup>3</sup> Cf. ADOLF PHILIPPI: *Der Begriff der Renaissance*, 1912, página 111.

<sup>4</sup> ERNST TROELTSCH: *Renaissance und Reformation*, en "Hist. Zeitschr.", 1913, vol. 110, p. 530.

<sup>5</sup> ERNST WALSER: *Studien zur Weltanschauung der Renaissance*, 1920, en *Gesammelte Studien zur Geistesgesch. der Renaissance*, 1932, p. 102.

quiera tan hostil a la autoridad como pretenden la Ilustración y el Liberalismo. Se atacaba al clero, pero se respetaba a la Iglesia como institución, y a medida que disminuía la autoridad de ésta se la sustituía por la de la Antigüedad clásica.

El radicalismo del concepto de Renacimiento que se forjó la Ilustración estaba todavía muy influido por el espíritu de la lucha por la libertad a mediados del siglo anterior<sup>6</sup>. La lucha contra la reacción renovaba el recuerdo de las repúblicas italianas del Renacimiento e insinuaba la idea de que todo el esplendor de su cultura estuvo en relación con la emancipación de sus ciudadanos<sup>7</sup>. En Francia fue el periodismo antinapoleónico y en Italia el anticlerical los que agudizaron y difundieron este concepto<sup>8</sup>, y a él se atuvieron la investigación histórica, tanto burguesa-liberal como socialista. Aún hoy ambos campos ensalzan el Renacimiento como la gran lucha de la razón por la libertad y el triunfo del espíritu individual<sup>9</sup>; cuando en realidad ni la idea del "libre examen" es una conquista del Renacimiento<sup>10</sup> ni la idea de la personalidad fue totalmente desconocida para la Edad Media. El individualismo del Renacimiento fue nuevo solamente como programa consciente, como instrumento de lucha y como grito de guerra, pero no como fenómeno.

En su concepto del Renacimiento, Burckhardt relaciona la idea del individualismo con la del sensualismo, la idea de la autodeterminación de la personalidad con la acentuación de la protesta contra el ascetismo medieval, la exaltación de la naturaleza con la proclamación del Evangelio de la alegría de vivir y de la "emancipación de la

<sup>6</sup> Cf. KARL BORINSKI: *Der Streit um die Renaissance und die Entstehungsgesch. der hist. Beziehungsbegriffe Renaissance u. Mittelalter*, en *Actas de la Academia Bávara*, 1919, pp. 1 ss.

<sup>7</sup> KARL BRANDI: *Die Renaissance*, en la *Propyläen-Weltgesch.*, IV, 1932, p. 160.

<sup>8</sup> WERNER KAEGI: *Über die Renaissanceforschung Ernst Walsers*, en los *Ges. Studien de ERNST WALSER*, 1932, p. XXVIII.

<sup>9</sup> Así, por ejemplo, también en GEORGES RENARD: *Hist. du travail à Florence*, II, 1914, p. 219.

<sup>10</sup> E. WALSER: *op. cit.*, p. 118.

carne". De esta conexión de conceptos surge, en parte bajo el influjo del immoralismo romántico de Heinsé, y como anticipación del amoral culto al héroe de Nietzsche<sup>11</sup>, el cuadro bien conocido del Renacimiento como una edad de hombres sin escrúpulos, violentos y epicúreos, un cuadro cuyos rasgos libertinos no tienen verdaderamente relación inmediata con el concepto liberal del Renacimiento, pero que sería inconcebible sin las tendencias liberales y el individualista sentido de la vida del siglo XIX. La disconformidad con el mundo de la moral burguesa y la rebelión contra ella originaron el paganismo petulante que encontraba en la pintura de los excesos del Renacimiento una compensación del placer que les faltó. En este cuadro, el *condottiere*, con su demoníaca apetencia de placeres y su desenfrenada voluntad del poder, era el prototipo del pecador irresistible, que en la fantasía de los hombres modernos consumaba todas las monstruosidades del sueño burgués de placer. Se ha preguntado, con razón, si ha existido realmente este violento perverso tal como lo describe la historia de las costumbres renacentistas de las lecturas clásicas de los humanistas<sup>12</sup>.

En la concepción sensualista del Renacimiento, amoralismo y esteticismo se entrelazan de una manera que corresponde mejor a la psicología del siglo XIX que a la del Renacimiento. La visión estética del mundo característica del periodo romántico no se agotaba en modo alguno en un culto al arte y al artista, sino que traía consigo una nueva orientación de todos los problemas de la vida según criterios estéticos. Toda la realidad se convertía para ella en sustrato de una experiencia estética, y la vida misma pasaba a ser una obra de arte en la que cada uno de los factores era simplemente un estímulo de los sentidos. Los pecadores, tiranos y malvados del Renacimiento le parecían a esta concepción grandes figuras pictóricamente expresivas, protagonistas apropiados al

<sup>11</sup> Sobre la relación de Nietzsche con Heinsé, v. WALTER ARECHT: *Heinsé und der ästh. Immoralismus*, 1911, p. 62.

<sup>12</sup> W. KÄRGI: *op. cit.*, p. XLI.

fondo colorista de la época. La generación ebria de belleza y ávida de muerte que quería morir "coronada de pámpanos" estaba pronta y bien dispuesta a perdonárselo todo a una época que se cubría de oro y de púrpura, y que convertía la vida en una fiesta fastuosa en la que, como se quería creer, hasta el pueblo simple se entusiasmaba ante las más exquisitas obras de arte. Naturalmente, este sueño de estetas corresponde a la realidad histórica tan escasamente como la imagen del superhombre en figura de tirano. El Renacimiento fue duro y práctico, objetivo y anti-romántico; tampoco en este aspecto fue muy distinto de la Baja Edad Media.

Los rasgos que el individualismo liberal y el esteticismo sensualista han atribuido al concepto del Renacimiento, en parte no le convienen en absoluto y en parte convienen también a la Baja Edad Media. Parece que en esto los límites son más bien geográficos y nacionales que históricos. En los casos discutibles —por ejemplo, en Pisanello y en los Van Eyck— por lo general los fenómenos se resolvían a favor del Renacimiento en el sur y a favor de la Edad Media en el norte. Las espaciales representaciones del arte italiano, con sus figuras que se mueven libremente en su disposición unitariamente concebida, parecen ser renacentistas, mientras que la estrechez espacial de la pintura flamenca, sus figuras timidas, un poco desmañadas, sus accesorios meticulosamente dispuestos y su graciosa técnica miniaturista producen, por el contrario, una impresión completamente medieval.

Pero incluso si se quiere conceder a los factores constantes de evolución, principalmente a los factores raciales y nacionales de los grupos portadores de la cultura, un cierto peso, no se debe olvidar que la aceptación de un factor de esta clase significa una renuncia al propio papel de historiador, y se debe demorar todo lo posible la admisión de una renuncia como ésta. Por lo común resulta, en realidad, que los pretendidos factores constantes de evolución no son otra cosa que estadios históricos, o la sustitución apresurada de conclusiones históricas no investigadas, pero perfectamente investigables.

De cualquier manera, el carácter individual de las razas y de las naciones tiene en las diferentes épocas de la historia una significación distinta cada vez. En la Edad Media, su importancia es insignificante; el carácter colectivo de la Cristiandad posee un grado de realidad incomparablemente más alto que la individualidad de cada uno de los pueblos componentes. Pero a finales de la Edad Media, el feudalismo, común a todo el Occidente, y la caballería internacional, la Iglesia universal y su cultura unitaria, son sustituidos por la burguesía nacional con su patriotismo ciudadano, sus formas económicas y sociales distintas en cada lugar, las esferas de interés estrechamente limitadas de las ciudades y las provincias, los particularismos de los principados y la variedad de las lenguas nacionales. Y entonces es cuando el factor nacional y racial se adelanta al primer plano como decisivo y el Renacimiento aparece como una forma histórica particular en la que el espíritu italiano se individualiza con respecto al fondo de la unidad cultural europea.

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"<sup>13</sup>. Con su vivo sentido para las relaciones simples y grandiosas, para la medida y el orden, para la plasticidad monumental y la construcción firme, el *Quattrocento* anticipa, a pesar de la

<sup>13</sup> J. HUIZINGA: *Herbst des Mittelalters*, 1928, p. 468. Publicado en español: *Revista de Occidente*, Madrid, con el título *El otoño de la Edad Media*.

existencia de durezas ocasionales y de una dispersión frecuentemente no superada, los principios estilísticos del Renacimiento pleno. Es precisamente esta inmanencia de lo "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. El "estilo ideal" que une a Giotto con Rafael domina el arte de Masaccio y de Donatello, de Andrea del Castagno y de Piero della Francesca, de Signorelli y de Peruginó; ningún artista italiano del Renacimiento temprano escapa totalmente a este influjo. 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 las 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.

La forma fundamental del arte gótico es la adición. En la obra gótica, ya se componga de varias partes relativamente independientes o no se pueda descomponer en tales partes, ya se trate de una representación pictórica o escultórica, épica o dramática, el principio predominante es siempre el de la expansión y no el de la concentración, el de la coordinación y no el de la subordinación, la secuencia abierta y no la forma geométrica cerrada. La obra de arte se convierte así en una especie de camino, con diversas etapas y estaciones, a través del cual conduce al espectador, y muestra una visión panorámica de la realidad, casi una reseña, y no una imagen unilateral, unitaria, dominada por un único punto de vista. La pintura prefiere la representación cíclica, y el drama tiende a la plenitud de episodios, fomentando, en lugar de una síntesis de la acción en unas cuantas situaciones decisivas, el cambio de escenas, de los personajes y de los motivos. En el arte gótico lo importante no es el

punto de vista subjetivo; no es la voluntad creadora la que se manifiesta a través del dominio de la materia, sino la riqueza temática que se encuentra siempre dispersa en la realidad y de la que ni artistas ni público llegan a saciarse. El arte gótico lleva al espectador de un detalle a otro y —como se ha hecho observar— le hace leer las partes de la representación una tras otra; el arte del Renacimiento, por el contrario, 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<sup>14</sup>.

Como la perspectiva central en la pintura, así la unidad espacial y temporal y la concentración hacen posible en el drama, sobre todo, la realización de la visión simultánea. La modificación que el Renacimiento aporta a la idea del espacio y a toda la concepción artística, tal vez en ninguna otra parte se revela mejor que en la consciencia de la incompatibilidad de la ilusión artística con la escena medieval compuesta de cuadros independientes<sup>15</sup>. 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. Pues así como el actor no prestaba atención a aquella decoración delante de la cual no se recitaba, ignoraba también la presencia de los actores que no intervenían precisamente en la escena que se estaba representando. Semejante división de la atención es imposible para el Renacimiento.

El cambio de sensibilidad se manifiesta del modo más inequívoco en Scaligero, que encuentra ridículo que "los personajes no abandonen nunca la escena, y que aquéllos que no hablan no se les considere presentes"<sup>16</sup>. Para la

<sup>14</sup> DAGOBERT FREY: *Gothik und Renaissance*, 1929, p. 38.

<sup>15</sup> Cf. para lo que sigue D. FREY: *op. cit.*, p. 191.

<sup>16</sup> J. C. SCALIGERO: *Poetices libri septem*, 1591. VI, p. 21.

nueva estética la obra de arte constituye una unidad indivisible; el espectador quiere abarcar de una sola mirada todo el campo del escenario, lo mismo que todo el espacio de una pintura realizada según la perspectiva central<sup>17</sup>. Pero el tránsito de la concepción artística sucesiva a la simultánea significa al mismo tiempo una menor comprensión para aquellas "reglas del juego" tácitamente aceptadas sobre las cuales descansa en último término toda ilusión artística. El Renacimiento encuentra absurdo que sobre la escena "se haga como si no se pudiera oír lo que uno dice de otro"<sup>18</sup>, aunque los personajes están unos junto a otros; esto puede considerarse ciertamente como síntoma de un sentimiento realista más desarrollado, pero implica indudablemente un cierto declinar de la imaginación.

Como quiera que sea, es sobre todo a esta unitariedad de la representación a la que el arte del Renacimiento debe la impresión de totalidad, esto es, el parecer un mundo auténtico, equilibrado, autónomo, y con ello su mayor verismo frente a la Edad Media. La evidencia de la descripción artísticamente realista, su verosimilitud, su fuerza de persuasión, se basan también aquí —como ocurre con tanta frecuencia— mucho más en la íntima lógica de la presentación y en la armonía de todos los elementos de la obra que en la armonía de todos estos elementos con la realidad exterior.

Italia anticipa con su arte concebido unitariamente el clasicismo renacentista, lo mismo que con su racionalismo económico anticipa la evolución capitalista de Occidente.

<sup>17</sup> DAGOBERT FREY, que designa la diversidad de la concepción artística medieval y renacentista con la distinción del espacio figurativo concebido de manera sucesiva y simultánea, se apoya evidentemente en sus explicaciones en la distinción de ERWIN PANOFSKY entre un "espacio por agregación" y un "espacio sistémico" (*Die Perspektive als "symbolische Form"*, 1927). La tesis de Panofsky presupone a su vez la doctrina de WICKHOFF de la representación "continuativa" y la "distintiva", en lo cual Wickhoff puede haber sido estimulado por los pensamientos de LESSING acerca del "momento pregnante".

<sup>18</sup> SCALIGERO: *loc. cit.*

Porque el Renacimiento temprano es un movimiento esencialmente italiano, mientras que el Renacimiento pleno y el Manierismo son movimientos comunes a 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<sup>19</sup>, en él comienza a desarrollarse la libre competencia frente al ideal corporativo de la Edad Media y en él surge la primera organización bancaria de Europa<sup>20</sup>; 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 más pronto, 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 las teorías sobre la génesis del Renacimiento.

Nada más fácil que recurrir a una única influencia directa y externa y convertirla en principio de este nuevo estilo tan difícilmente definible. Pero al hacer esto se olvida que una influencia histórica externa no es nunca la razón última de un cambio espiritual, pues una influencia de esta clase sólo se vuelve activa cuando existen ya las premisas para su admisión; su actualidad misma es la que hay que explicar; y, ciertamente, no es una influencia la que puede explicar la actualidad de sus fenómenos concomitantes. Ante el hecho de que en un determinado momento la Antigüedad comienza a tener una eficacia bien distinta de la que hasta entonces había tenido, hay que

<sup>19</sup> JAKOB STRIEDER: *Werden u. Wachsen des europ. Frühkapitalismus*, en la *Propyläen-Weltgesch.*, IV, 1932, p. 8.

<sup>20</sup> IDEM: *Jacob Fugger*, 1926, pp. 7 s.

plantearse, en primer lugar, la cuestión de por qué ha ocurrido este cambio realmente, por qué de pronto la misma cosa provoca efectos nuevos; pero esta cuestión es tan amplia, tan genérica y tan difícil de responder como aquella otra anterior de por qué y cómo el Renacimiento era distinto de la Edad Media. La sensibilidad para la Antigüedad clásica era sólo un síntoma; tenía profundas raíces en fenómenos sociales, lo mismo que la repulsa de la Antigüedad al comenzar la era cristiana. Pero no se debe tampoco sobrevalorar el valor sintomático de esta sensibilidad para lo clásico. Los hombres de esta época tenían ciertamente conciencia clara de un renacimiento, y, con ella, el sentido de renovación basado en el espíritu clásico, pero este sentido lo tenía también el *Trecento*<sup>21</sup>. En vez de citar a Dante y Petrarca como precursores, será mejor —como han hecho los adversarios de la teoría classicista— rastrear el origen medieval de esta idea de un renacer y deducir de ella la continuidad entre la Edad Media y el Renacimiento.

Los representantes más conocidos de la teoría de un desarrollo ininterrumpido de la Edad Media al Renacimiento otorgan una influencia decisiva al movimiento franciscano y relacionan la sensibilidad lírica, el sentimiento de la naturaleza y el individualismo de Dante y Giotto sobre todo, pero también de los maestros más tardíos, con el subjetivismo y la intimidad del nuevo espíritu religioso, poniendo así en tela de juicio que el "descubrimiento" de la Antigüedad haya originado en el siglo xv una rotura en la evolución que estaba ya en curso<sup>22</sup>. También desde otras posiciones se ha mantenido la conexión del Renacimiento con la cultura cristiana de la Edad Media y el tránsito sin solución de continuidad de la

<sup>21</sup> WERNER WEISBACH: *Renaissance als Stilbegriff*, en "Hist. Zeitschr.", 1919, vol. 120, p. 262.

<sup>22</sup> HENRY THODE: *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance*, 1885; IDEM: *Die Renaissance*, en "Bayreuther Blätter", 1899; EMILE GERHARDT: *Origines de la Renaissance en Italie*, 1879; IDEM: *Italie mystique*, 1890; PAUL SABATIER: *Vie de Saint François d'Assise*, 1893.

Edad Media a la Moderna. Konrad Burdach califica de fábula<sup>23</sup> el pretendido carácter pagano del Renacimiento, y Carl Neumann no sólo afirma que el Renacimiento se apoya "en la inmensa energía que la educación cristiana había originado", y que el individualismo y el realismo del siglo XV son "la última palabra del hombre medieval en su madurez plena", sino también que la imitación del arte y la literatura clásicos, que había conducido ya en Bizancio a la rigidez de la cultura, fue también en el Renacimiento una rémora antes que un estímulo<sup>24</sup>. Louis Courajod va tan lejos por este mismo camino que niega toda relación íntima entre el Renacimiento y la Antigüedad e interpreta el Renacimiento como la renovación espontánea del gótico franco-flamenco<sup>25</sup>. Pero tampoco estos investigadores que defienden la continuación directa de la Edad Media en el Renacimiento se dan cuenta de que la conexión entre ambos períodos se funda en la continuidad de su desarrollo económico y social, ni de que el espíritu franciscano de que habla Thode, el individualismo medieval de Neumann y el naturalismo de Courajod tienen su origen en aquella dinámica social que a fines del período de la economía natural de la Edad Media cambió la faz de Occidente.

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. También los principios de unidad, que ahora se hacen decisivos en el arte — la unidad coherente del espacio y de las proporciones, la limitación de la representación a un único motivo principal, y el ordenar la composición en forma abarcable de una sola mirada — corresponden a este racionalismo; expresan la misma aversión por todo

<sup>23</sup> KONRAD BURDACH: *Reformation Renaissance Humanismus*, 1918, p. 138.

<sup>24</sup> CARL NEUMANN: *Byzantinische Kultur und Renaissancekultur*, en "Hist. Zeitschr.", 1903, vol. 21, pp. 215, 228 y 231.

<sup>25</sup> LOUIS COURAJOD: *Leçons professées à l'École du Louvre*, 1901, II, p. 142.

lo que escapa al cálculo y al dominio que la economía contemporánea, basada en el método, el cálculo y la conveniencia: son creaciones de un mismo espíritu, que se impone en la organización del trabajo, de la técnica comercial y bancaria, de la contabilidad por partida doble, y en los métodos de gobierno, la diplomacia y la estrategia<sup>26</sup>. Toda la evolución del arte se articula en este proceso general de racionalización. 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 en las relaciones entre las figuras y el espacio, y las partes 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. Un ejemplo característico de la nueva concepción artística fuera de Italia es la *Madonna londinense*, de Robert Campin, en cuyo fondo el borde superior de una pantalla de la chimenea forma al mismo tiempo el nimbo de la Virgen. El pintor utiliza una coincidencia formal para hacer concordar un elemento irracional e irreal de la representación con la realidad habitual, y si bien él está firmemente persuadido de la realidad suprasensible del nimbo tanto como de la realidad sensible de la pantalla, el mero hecho de que crea aumentar el atractivo de su obra por la motivación naturalista de este fenómeno es signo de una nueva época, aunque ésta no haya llegado sin preparación previa.

<sup>26</sup> JAKOB STRIEDER: *Studien z. Gesch. der kapit. Organisationsformen*, 1914, p. 57.