

Irradiaciones del *ingenium*. Representaciones cosmológicas y poder generativo de la naturaleza durante el Renacimiento*

Recibido: 7 de octubre de 2015 | 13 de noviembre de 2015

DOI: 10.17230/co-herencia.12.23.10

Andrés Vélez Posada**

avelezp6@eafit.edu.co

Resumen Este artículo propone un acercamiento a la noción de *ingenium* en el contexto del arte y la filosofía del Renacimiento europeo. Dada su recurrencia lexical, su representación visual y las ideas que recubre, el *ingenium* es una noción paradigmática que convoca la atención de los estudios sobre la historia de los conceptos filosóficos y la historia cultural de los saberes. Para evidenciar lo anterior, se entrelazan el comentario filosófico -principalmente de la obra de Ficino- y el comentario sobre las teorías de la creación artística -particularmente en el *De Pictura* de Alberti-. Como centro magnético de la argumentación, el texto interroga una imagen: *El juicio de Paris*, famoso grabado hecho en Roma por Marco Antonio Raimondi (1480-1534) a partir de un dibujo de Rafael (1483-1520). Como conclusión, el texto pretende mostrar que la noción de *ingenium* fue, en los albores de la modernidad, marco filosófico para pensar y caracterizar la capacidad productiva de la naturaleza terrestre y de la existencia humana.

Palabras clave:

Ingenio, Renacimiento, Neoplatonismo, Filosofía Natural, Juicio de Paris.

The *Ingenium* Radiancy. Cosmological Representations and Nature Generative Power during the Renaissance

Abstract

This paper offers an approximation to the notion of *ingenium* in the context of art and philosophy during the European Renaissance. Given its lexical recurrence, its visual representation and the spectrum of ideas covered by it, the *ingenium* is a paradigmatic notion that calls the attention of specialists in the history of philosophical concepts and researchers in the field of the cultural history of knowledge. To demonstrate this idea, the article intertwines philosophical commentary, mainly, on Marsilio Ficino's works, with references on theories about artistic creation, mainly, on Alberti's *De Pictura*. As compelling center of the argument, the text interrogates an image: "The judgment of Paris", the famous engraving made in Rome by Marco Antonio Raimondi (1480-1534) from a drawing by Raphael (1483-1520). As a conclusion, the paper aims at presenting how the notion of *ingenium* was, at the dawn of modernity, philosophical framework for thinking and describing the productive power of both earthly nature and human existence

Key words:

Ingenuity, Renaissance, Neoplatonism, Natural Philosophy, The Judgement of Paris.

* Este artículo es resultado de la investigación "Ingenia: Puissances d'engendrement. Philosophie naturelle et pensée géographique à la Renaissance", llevada a cabo en la EHESS de París entre 2007 y 2013 bajo la supervisión de Yves Hersant. Está inscrita en el Groupe de Recherches sur l'Europe, perteneciente al CRAL (Centre de Recherches sur les arts et le langage -CNRS-EHESS UMR8566-). La investigación fue posible gracias al apoyo de Colfuturo y de la Beca para estudios doctorales Francisco José de Caldas de Colciencias.

** Doctor en Historia y Civilización de la École des hautes études en sciences sociales (EHESS) de París. Profesor del Departamento de Humanidades de la Universidad EAFIT-Colombia.

Preámbulo

Sobre la noción latina de *ingenium*, Edgar Zilsel comenta: “este término, que nombra las cualidades innatas y que la Edad Media parece haber ignorado en esta acepción, aparece en formas tan distintas durante el Renacimiento que es del todo imposible realizar una síntesis de su sentido último” (1993: 220). En efecto, y como se intentará probar, se trata de una noción que, al designar la singularidad de las cosas, se disemina irremediablemente en la variedad del mundo. Ahora bien, es precisamente esta diseminación del *ingenium* durante el Renacimiento en donde reside su valor y el interés de su estudio.

El ingenio cuenta con un lugar notable en la cultura del Renacimiento, no solo como noción latina o de las lenguas vulgares (i.e. *ingenium*, *ingegno*, *ingenio*, *engin*, *ingenuity*) sino también, y sobre todo, como representación de una serie de ideas y tópicos que recubría desde la Antigüedad: la espontaneidad productiva de la naturaleza, la vida póstuma de las personas en la memoria de la familia y la sociedad, la forma de vida bajo el signo de la creación, los modos de existencia de las imágenes y las obras de arte, los saberes artísticos, las máquinas y, en general, la actividad del espíritu. Para abordar este asunto, y ver la particularidad del tratamiento del *ingenium* durante el Renacimiento, se interrogará constantemente a una imagen que permite dimensionar su amplitud semántica y filosófica así como su carácter tanto cosmológico como geográfico. La imagen, que aparece a comienzos del siglo XVI en el medio artístico de la ciudad de Roma, contiene múltiples alusiones a la filosofía neoplatónica de Marsilio Ficino y, además, a las reflexiones de Leon Battista Alberti sobre el valor social y epistemológico de la actividad inventiva de la pintura y, en general, del arte.

Una inscripción: *SORDENT PRAE FORMA INGENIVM VIRTUS REGNA AVRVM*

La imagen se encuentra en la frontera de la moral, la filosofía y las artes. En buena medida, se trata tanto de una representación como de una meditación sobre la sabiduría. La imagen del *ingenium* la encontramos en el célebre e influyente grabado *El juicio de Paris* de Marcantonio Raimondi (1480-1534) realizado en 1515 a par-

tir de un dibujo de Rafael de Urbino (1483-1520) (Cfr. Bartsch, 1978).¹ En el mito al que remite, Paris, príncipe de Troya y pastor del Monte Ida, se encuentra obligado a escoger entre Hera, Afrodita y Atenea para darle a una de ellas la manzana de oro en la que Eris, la Discordia, había acuñado la inscripción “A la más bella” (Grimal, 2002: 347). En el grabado se observan los dioses que asisten al momento en que Paris entrega la manzana a Afrodita, acompañada de Eros. A su lado, aparece Hera quien, con gesto severo, intimidante, le advierte a Paris sobre su aciaga suerte; Atenea, por su parte, retoma su peplo y comienza a dar la espalda. Alrededor de la escena del juicio, aparecen también Mercurio, varias ninfas, dioses de ríos, potencias de la naturaleza y, arriba, en el cielo, el cortejo de la victoria con los dioses olímpicos (imagen 1).



Imagen 1. *El juicio de Paris*, grabado de Marcantonio Raimondi a partir de un dibujo de Rafael (circa 1515), Metropolitan Museum of Art, New York. (Fuente: <http://goo.gl/y65Cto>).

Para hacer su dibujo Rafael se habría inspirado de dos sarcófagos romanos decorados con bajorrelieves. En los sarcófagos que se conservan todavía en Roma, en la Villa Doria Pamphili y en la Villa

¹ Se trata del volumen 26, “The Works of Marcantonio Raimondi and of his School”. Las dos copias de estos grabados aparecen en el catálogo bajo los números 245-1 y 246. Para más profundidad, ver Shoemaker (1982 : § 43) y Pon (2004).

Medicis, se puede apreciar la aglomeración de personajes, la distribución de los dioses y el círculo del zodíaco en lo alto. Gracias a los estudios sobre este grabado, se sabe que el tema del Juicio de Paris era un lugar común, un tópico de la literatura y de las *artes del diseño-pintura, escultura, arquitectura-* (Damisch, 2011). Pero, más allá de esta recurrencia temática, es preciso señalar que la invención de Rafael y Raimondi se distinguió de las demás pues el grabado “*stuþì tutta Roma*” (Vasari, 1568: 299).² Para entender este efecto de estupor no hay que citar las polémicas, basta con mirar la profusión de elementos *caprichosos* en el grabado y ver que, entre ellos, si uno se acerca, aparece también el *ingenium*, abajo, a la izquierda de la imagen, allí donde se lee una inscripción que actúa como epígrama en la piedra: SORDENT PRÆ FORMA INGENIVM VIRTUS REGNA AVRVM (Imagen 2). De entrada, en una primera lectura, esta inscripción parece afirmar que el *ingenium*, la virtud, los reinos de la Tierra y las riquezas carecen de valor ante la belleza. El lector-pectador del grabado siente curiosidad y perplejidad: ¿cuál es la relación entre la sentencia escrita y el dibujo grabado? ¿Hay un sentido moralizante?, ¿se muestra ahí una alegoría filosófica? ¿De qué se trata este capricho?³

² Según Vasari, *El Juicio de París* es en su origen un dibujo “nelquale Raffaello per capriccio haveva disegnato il Carro del Sole, le Ninfe de'boschi, quelle delle fonti, e quelle de'fumi, con vasi, timoni, et altre belle fantasie attorno. Et così risoluto furono di maniera intagliate da Marcantonio, che ne stuþì tutta Roma” (Vasari, 1568: 299). “[E]l dibujo] en que por capricho Rafael había representado el Carro del Sol, las Ninfas del Bosque, las de las fuentes y de los ríos, adornándolo con vasos, remos de timón y otras bellas fantasías; este dibujo así compuesto fue grabado por Marcantonio de tal manera que asombró a Roma entera”. Según la misma noticia de Vasari, el impacto de la obra fue grande y a partir de ella se realizaron numerosas copias sobre medallas, gemas, mayólicas, lozas y bajorrelieves. (Todas las traducciones que aparecen en el artículo son propias y la ortografía en otras lenguas se ha mantenido tal y como aparece en las ediciones consultadas).

³ Sobre la tensión entre los signos escritos y los dibujados es extraño que Damisch (2011) no preste mayor atención al epígrama del grabado en su libro porque, según él, “ya dice demasiado”. En su interés por introducir una reflexión sobre los *parerga* y los caprichos del grabado, Damisch considera que es más pertinente concentrarse en los elementos puramente pictóricos de la ‘*historia*’ de Rafael que le habían interesado a Vasari. No obstante, es inevitable no reprocharle que no haya querido ver las posibilidades que se abrían con esta frase, dada la importancia de las relaciones entre los *picta* y los *scripta*. (Damisch, 2011: 292).

El Juicio de Paris y el emblema moral



Imagen 2. *El juicio de Paris*, detalle con inscripción, grabado de Marcantonio Raimondi a partir de un dibujo de Rafael, hacia 1515, Metropolitan Museum of Art, New York. (Fuente: <http://goo.gl/y65Cto>).

Una primera interpretación consistiría en ver que allí la historia mítica de Paris introduce una alegoría moral. La preferencia de Paris por los ofrecimientos de Afrodita y el rechazo a los obsequios y honores propuestos por Atenea (sabiduría y victoria en las guerras) y Hera (el gobierno de toda Asia) podrían entenderse como el ejemplo de un entendimiento trastornado por el deseo y la volubilidad. Efectivamente, esta postura moral a la que invita la inscripción se repitió a menudo en el curso del siglo XVI en los famosos libros de emblemas que circulaban casi por toda Europa (Henkel y Schöne, 1996). El dispositivo del emblema, bajo la forma que le dio Andrea Alciato (1492-1550), es una renovación humanista del mecanismo medieval de la alegoría. El emblema es una imagen que encubre un relato, un relato que encubre una idea o una reflexión moral y, a su vez, una idea que supone un relato, un relato que supone una imagen (Alciato, 2009).⁴ De esta manera, la operación alegórica y em-

⁴ Vale la pena recordar la influencia de los jeroglíficos entre los humanistas florentinos del siglo XV gracias al manuscrito *Hieroglyphica* del autor apócrifo Horapollus, cuya primera edición fue publicada en 1505. El estudio de los jeroglíficos y de toda clase de enigmas hacía parte de una práctica concomitante a la producción de alegorías y, después, a la elaboración de emblemas (Praz, 1939).

blemática se enlaza con la tendencia moralizante de los humanistas que interpreta el grabado como un reproche a la decisión de Paris. Esta postura ve en la escena mítica la debilidad del héroe ante la promesa de una *vita voluptuosa*, que es lo que significa poder acceder a los favores de Helena, la mujer más hermosa de la Tierra. La *vita activa*, personificada en Juno, y la *vita contemplativa*, encarnada en Minerva, son dejadas de lado a causa del apasionamiento del joven príncipe.⁵ Por ejemplo, el grupo de Paris, su perro, Mercurio, Juno, Venus, Cupido y Palas, como lo vemos en el grabado de Raimondi, fue reproducido y moralizado en el libro de emblemas *Picta Poesis* de Barthélemy Aneau (circa 1510-1561) (imagen 3). En la imagen del emblema hecha por Jacob Faber, se observa a Cupido apuntando con su flecha hacia Paris (cfr. Brun, 1969: 83). El siguiente es el comentario edificante que propone Aneau para la escena mítica y, por tanto, para el grabado:

LES TROYS CAS DESTOVRNANS BON IVGEMENT.
Grande Richesse, Ignorance des choses,
Jeunesse folle aussi: à veuës closes
Des sens deceuz, aveuglent les esp'ritz
Tant que l'honneur honneste est en despris:
Vertu aussi. Mais belle Volupté
Seulle est, qui plaict au fol sens delecté [...] (Aneau, 1552: 87).⁶

⁵ Esta reflexión de los humanistas florentinos sobre los géneros de vida proviene de la fuente clásica de la Ética a Nicómaco de Aristóteles; en particular, las aplicaciones alegóricas fueron popularizadas por Cristóforo Landino (1425-1498) en sus *Quaestiones camaldulenses ad Federicum Urbinateum principem*.

⁶ Una traducción posible sería: "Los tres casos que desvían al buen juicio. Son la gran riqueza, la ignorancia y la demente juventud, que enceguecen al espíritu y ofuscan los sentidos: tanto así que el honesto honor es despreciado, y con él la virtud. Mas la bella sensualidad, solo ella, agrada a los locos sentidos deleitados".

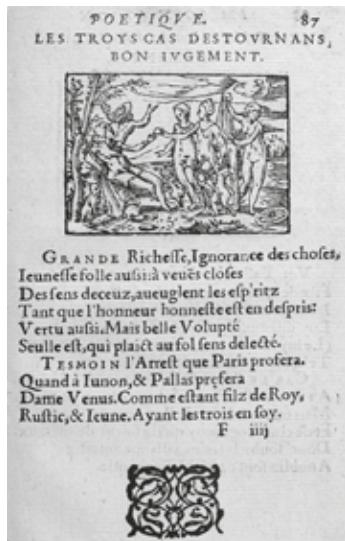


Imagen 3. *El Juicio de Paris en un emblema*, Barthélemy Aneau, *Imagination poétique*, Lyon, Macé Bonhomme, 1552.

La moralidad del emblema transforma la invención de Rafael y Raimondi en una alegoría sobre los peligros que desvían la inteligencia del juicio perfecto y de la felicidad auténtica. Molicie en la riqueza, ignorancia y falta de experiencia son los móviles que explicarían la mala decisión de Paris. En este sentido, se puede decir que el epígrama habla de la fuerza de la belleza sensual y que, por la ofuscada demencia que ella causa, el honroso camino del ingenio, la virtud y los honores es despreciado.

En ese mismo sentido, tiene razón Erwin Panofsky al haber relacionado el grabado de Raimondi con la también célebre alegoría moral de Hércules ante el cruce de caminos (Panofsky, 1999: 66).⁷ Durante el periodo del que aquí se trata, este tópico clásico sobre los “caminos de vida” se reactivó ampliamente gracias a la obra de Sebastien Brandt, la *Stultifera Navis* (*Das Narrenschiff*), editada en Basilea en 1494. Según el relato que lleva el nombre de “El precio

⁷ Esta alegoría de Hércules proviene de una fuente de la Antigüedad y, según el testimonio de Jenofonte en sus *Memorables* (II, 1: 21-34), la formulación del dilema se le debe a Pródico de Ceos.

de la sabiduría”, el joven Hércules se encontró un día ante dos caminos, cada uno precedido por una mujer (Brandt, 2004).⁸ En la narración de Brandt, la primera mujer, ricamente ataviada, hermosa a la mirada y dulce al oído, le muestra un camino de placer y, al final, una muerte amarga: un camino de deleites sin fruto; en el otro camino, continúa Brandt, la otra mujer, austera, pálida y hosca, con gesto severo y triste, le dice a Hércules que no le promete ni sensualidad ni descanso, sino un esfuerzo laborioso: un trabajo en la virtud que será retribuido con la eternidad y el honor. Al escuchar todo esto, Hércules siguió con prontitud el camino de la virtud, huyendo del placer y del reposo. Este tratamiento del tópico legendario le permite a Panofsky conectar el tema del camino de vida con el de la decisión de Paris. A finales del siglo XV se concebía una gran semejanza entre el Juicio de Paris y la encrucijada de Hércules, no solo porque en los dos casos se tratara de un mortal llamado a escoger obligado por dioses o por apariciones cercanas a lo divino, sino también porque se trataba en ambos casos de un juicio sobre la virtud y la voluptuosidad; pues si la *vida voluptuosa* está del lado del placer, la *vida activa* y la *vida contemplativa* no son más que las consecuencias posibles de la virtud (Panofsky, 1999: 68).

El paralelo que existe entre la elección de Hércules y el juicio de Paris es más que una curiosidad erudita: es preciso ver en el elogio a Hércules la contrapartida complementaria del moralizante juicio a Paris quien, en su ignorante juventud, desestimó el supremo valor de la soberanía política así como la excelencia moral e intelectual del *ingenium* virtuoso. Sin embargo, aunque la escena de *El Juicio de Paris* haya sido usada para fines moralizantes, tal como lo muestra la literatura emblemática y sus relaciones con otras fuentes afines, hay que decir que esta aplicación solo tiene en cuenta uno de los tantos sentidos posibles contenido en el caprichoso enigma del grabado de Raimondi. Si se leen la escena y la inscripción con otros ojos se puede encontrar una postura moral menos tajante y, en consecuencia, ver que el grabado propone una representación más compleja del *ingenium*.

⁸ Se trata del capítulo 107 de la primera edición.

Forma

Sin dejar de lado la clave alegórica que yace entre lo escrito y lo grabado en la invención de Rafael y Raimondi, se puede detectar un trasfondo filosófico menos sermoneador. Leamos de nuevo la inscripción sin la ironía moralizante: SORDENT PRÆ FORMA INGENIVM VIRTUS REGNA AVRVM. Al prestar atención al modo en que se enuncian los términos de la frase se puede encontrar que el verbo *sordeo* introduce un orden secuencial entre ellos: la frase afirma que después de la *Forma* los otros términos de la serie pierden en pureza y claridad. Vista de este modo, la primacía de la *Forma* no se debe al efecto del entendimiento trastornado ni a la ignorancia ni al enceguecimiento de la lujuria. Al contrario, desde esta lectura, el juicio de Paris sería el producto de una meditación, el descubrimiento de que existe un resplandor más fuerte que el del oro. ¿Cuál podría ser el contenido y el recorrido de esta meditación? ¿En qué consiste el descubrimiento de Paris?

El epígrama parece estar cumpliendo aquí con la función de *ad-monitor* de la obra y, por tanto, del sentido que el artista atribuye a su trabajo. El epígrama, con lo enigmático de sus términos, señala una alegoría arborescente; lo que se intentará desde ahora es seguir sus ramificaciones. La noción latina de *Forma* implica una fuente de ambigüedad. *Forma* hace referencia a Afrodita, pero también remite a las nociones de ‘belleza’, ‘principio’, ‘forma’, ‘idea’, ‘modelo’, ‘figura’ e ‘imagen’. Estamos ante varios niveles posibles de significación. Como guía, se propondrá una hipótesis de trabajo interpretativo: la preeminencia de la *Forma* de la cual habla la inscripción no solo vehicula un elogio filosófico a la Belleza sino, también, la convicción del hecho de que en las representaciones y prácticas artísticas, así como en todos los fenómenos productivos y reproductivos en general, también reside lo cierto y lo valioso. Dicho de otra manera, al provenir de Rafael y Raimondi, el elogio a la *Forma* puede ser entendido como una valoración del acto productivo o generativo del *ingenium* y, en particular, del pintor-dibujante y del arte de la pintura. Es preciso volver a mirar el grabado y contemplar cómo, a partir de las líneas, de las proporciones, de las superficies, de los contrastes, de la profundidad y de la organización del conjunto de personajes y objetos, las posturas, figuras y sombras que aparecen bajo la luz del carro del sol y de las entidades celestes dan cuenta de la soberanía de

las formas corporales así como de la supremacía de la representación y del valor de las actividades inventivas. Para desarrollar esta hipótesis y comprender el lugar del *ingenium* en el grabado, se tendrán en mente algunas ideas sobre la dignidad de la pintura en el tratado *De Pictura* de León Battista Alberti⁹ y, sobre todo, se recurrirá a la obra de Marsilio Ficino, allí donde este reflexiona sobre la fuerza generativa de la Belleza desde un punto de vista cósmico.¹⁰

En la cima de la jerarquía de la pureza, la *Forma*, personificada por Afrodita, se le muestra al héroe como la más noble, la más clara, la más luminosa entre las demás presencias y ofrendas. La reivindicación de la *Forma* que estarían realizando Rafael y Raimondi es un gesto aceptado o, al menos, familiar a la cultura del Renacimiento. Para constatarlo, vale la pena comparar el epigrama emblemático con la descripción de la *Bellezza* que hará, a finales del siglo XVI, Cesare Ripa (1555-1622) en su *Iconología*, ese compendio de la imaginación, y atlas de la cultura renacentista:

Donna che habbia ascosta la testa frà le nuvole, & il resto sia poco visibile, per lo splendore, che la circonda, porga una mano fuor dello splendore, con la quale terrà un giglio, sporgendo con l'altra mano una palla & un compasso. Si dipinge la Bellezza con la testa ascosta frà le nuvole, perche non è cosa, della quale più difficilmente si possa parlare con mortal lingua, & che meno si possa conoscere con l'intelletto humano, quanto la Bellezza, la quale, nelle cose create, non è altro (metaforicamente parlando) che un splendore, che deriva dalla luce della faccia di Dio, come diffiniscono i Platonici, essendo la prima Bellezza una cosa con esso, laquale poi communicandosi in qualche modo l'Idea per benignità di lui alle sue creature, è cagione, che esse intendano in qualche parte la Bellezza ; [...] la Bellezza muove, & desta gli animi ad amare & desiderare di godere... (Ripa, 1625: 68-69).¹¹

⁹ Escrito en latín y en italiano entre 1435 y 1436, el *De Pictura* de León Battista Alberti es sin duda la mejor constatación del auge de los saberes y prácticas de la pintura y de las artes del *disegno* desde el siglo XV (Alberti, 2004).

¹⁰ Panofsky ha introducido una oposición entre Alberti y Ficino pues, para él, se opone la concepción práctica y racional del arte del primero con la teoría del arte con presupuestos metafísicos del segundo. Panofsky lleva esta dualidad a un punto dramático, llegando incluso a hablar de ciclos históricos de oposición entre las posturas fenomenológicas de Aristóteles y las idealizaciones del platonismo. Sin embargo, la estrategia de Panofsky de buscar afiliaciones escolares e ideológicas en las meditaciones de filósofos y de artistas es más una herramienta de esquematización historiográfica que una oposición fáctica, institucional o histórica. En este artículo se evitará este tipo de reducción y de etiquetaje, sobre todo abordando un período como el Renacimiento en el que la difusión de textos, comentarios e ideas hizo propicia la *amalgama* antes que la pureza escolar (Panofsky, 1989: 61-122).

¹¹ “Mujer que tenga oculta su cabeza entre las nubes y que el resto sea poco visible por el esplendor que la circunda, que extienda una mano fuera del esplendor teniendo un lirio y que con la otra mano extendida sostenga una esfera y un compás. Se pinta a la Belleza con la cabeza entre las nubes, pues es algo

Las palabras de Ripa ayudan a comprender el emblema de Raimondi y Rafael. La referencia a los *Platonici* supone una fuente filosófica indispensable a la hora de hablar de la idea de belleza en el Renacimiento. En su descripción, Ripa cita literalmente la conocida definición de Ficino: *pulchritudo est splendor divini vultus* (Ficino, 2002: 99 § V, 4). Ficino y su entorno florentino tuvieron una gran influencia en los artistas gracias a los elementos filosóficos que brindan sus trabajos para concebir los oficios de la imagen. En la reivindicación de la *Forma* que estaría haciendo el grabado habrá que reconocer entonces las ideas neoplatónicas que se enuncian en la descripción alegórica de Ripa (Marcel, 1958; Chastel, 1975).

La *Forma* a la que se refiere el epigrama es Afrodita y la Belleza, ciertamente, pero esta *Forma*, en manos de Rafael y de Raimondi, también está haciendo referencia a la posibilidad de acercarse a la verdad a través de las imágenes, de la representación y del trabajo artístico. Más precisamente, en la representación de Rafael la *Forma* del arte de la pintura se estaría afirmando como algo divino y, por tanto, como la finalidad más valiosa que el artista debe buscar. Para Rafael, el pintor no se concentrará, al igual que Paris, en los efectos de las astucias técnicas, del virtuosismo forzado y de las prerrogativas del poder. Este elogio encubierto a la pintura da cuenta, además, del lugar eminente que los artistas empezaban a tener en la cultura del Renacimiento: sus prácticas y sus producciones estaban siendo consideradas tanto o más honorables que las literarias, las políticas y las sagradas. En consecuencia, la reivindicación del saber y práctica del artista suponía también la reivindicación del orden de las apariencias y de la representación de ellas. Las formas, para el artista, son tenidas como objetos de conocimiento, asuntos nobles para el pensamiento y guías para el ejercicio de las manos (Alberti, 2004).

El soporte filosófico, neoplatónico, de esta reivindicación de los principios del arte y de las apariencias que invitan a la *reproducción* (hay que subrayar la ambigüedad del término) se encuentra en la

de lo que difícilmente se puede hablar con lengua de mortales y que menos aún puede conocerse con el solo intelecto humano. Y esto porque la Belleza, entre las cosas creadas, no es otra cosa (metafóricamente hablando) que un esplendor que emana del rostro luminoso de Dios, que es como la definen los Platónicos, pues la Belleza y la luz divina son la misma cosa. Esta Idea de Belleza, por la bondad de Dios, se comunica con sus criaturas por lo que ellas pueden entenderla de alguna manera [...] la Belleza mueve el ánimo al amor y al deseo de gozo...”.

afinidad conceptual entre el εἰδός y los εἴδωλα del platonismo.¹² Si bien no viene al caso desarrollar la intrincada dualidad entre materia y forma propia del pensamiento sobre la creación artística, es pertinente esbozar rápidamente la estrategia de la *comunicación* o de la *participación* en que la teoría platónica aborda el tema de la representación artística.¹³ Es conocida la crítica que Platón hace a los εἴδωλα, los *simulacros* producidos por los artistas, ya que se alejan de la verdad intelígible.¹⁴ Sin embargo, el mismo Platón insiste a menudo en que, a pesar de su alejamiento, todas las apariencias y todos los entes participan de las Ideas pues, de lo contrario, no podrían subsistir en su ser ni en su devenir generativo. Del mismo modo, las imágenes y las invenciones del *artifex* deberían participar también en alguna medida de una fuente de inteligibilidad que no puede ser otra que la idea de Belleza.¹⁵ La principal implicación de tal concepción de la *participación en las ideas* es la posibilidad de considerar a todos los seres o, en palabras de Ripa, a las *creature*, incluyendo lo corpóreo y las imágenes, desde un punto de vista *formal*. Con la reivindicación de la invención artística es toda la naturaleza terrestre con sus generaciones y multiplicaciones la que es reivindicada, pero sobre esto se volverá más adelante. Según la comparación con el esplendor del sol, para el neoplatonismo renacentista la idea de Belleza puede definirse como una luz esparcida sobre todas las entidades que aparecen a la mente y a los sentidos, particularmente a la vista y al oído.¹⁶ Esta lección del platonismo es tratada y resaltada a través

¹² La traducción canónica de εἰδός por *forma* se encuentra en Cicéron, en sus *Tópicos* (§7, 30-31). De Cicerón, se pensará igualmente en el pasaje *Orator* (§ 3, 10) en donde, con el fin de describir al orador perfecto, se aborda la cuestión de la idea de Belleza en las obras de pintores y escultores. Para Cicerón, estos artistas contemplan las *formae* con los ojos del espíritu para guiar con ellas sus manos y crear así sus imágenes. Ya aquí la *forma* es principio generativo, lo cual tiene profundas implicaciones como se verá más adelante. No es en vano que en la descripción de Ripa la Belleza sostenga un lirio, símbolo de la generación, de la reproducción.

¹³ Habría que recordar la lección de Heidegger, en su artículo sobre el origen de la obra de arte, según la cual los términos de forma y materia conciben la obra de arte como producto elaborado. Así, y para decirlo con un anacronismo deliberado, el pensamiento estético del Renacimiento es más una meditación sobre la creatividad o la productividad y menos una meditación sobre el ser de la obra (Heidegger, 1992). Para indagar más sobre este aspecto, se remite al artículo de Jackie Pigeaud «Le regard du créateur: Le *Timée* de Platon» (1995) y, de nuevo a Panofsky (1989).

¹⁴ Platón, *Sofista*, 266a -267c.

¹⁵ Este principio, como se vio, tiene eco en la descripción de Ripa: la esfera y el compás dan cuenta del principio formal o intelectual (la medida y la proporción) de la creación artística. Como ejemplo de ello, se pensará en el *Fedón* de Platón (100c-100e).

¹⁶ Sobre la conexión entre los sentidos y las ideas, se consultará a Platón en su *República* (508a-509e) y en el *Fedro* (250b-250d).

de una imagen a la vez teológica y cosmológica en el *Commentarium in Convivium Platonis* de Ficino, escrito alrededor de 1468:

Para que comprendamos muchas cosas con pocas palabras, decimos que el Bien es precisamente la existencia suprema y eminente de Dios; y la Belleza es un acto o si se prefiere una irradiación (*radius*) que nace en él y que atraviesa y penetra en todo (*inde per omnia penetrans*): primero, en la Inteligencia (*mentem*) angelical, segundo en el Alma del Todo y en las demás almas, tercero en la Naturaleza, cuarto en la Materia de los cuerpos. Orna la Inteligencia con el orden de las ideas, llena el Alma con la serie de las razones, mantiene a la Naturaleza con las semillas, recubre la Materia de formas (*formis*). Y del mismo modo en que un solo rayo del sol alumbría los cuatro elementos, fuego, aire, agua, tierra, así un solo rayo divino ilumina la Inteligencia, el Alma, la Naturaleza y la Materia.¹⁷

Visiblemente, esta es la fuente filosófica común de la descripción de la Belleza en Ripa y de la invención de Rafael y Raimondi. La idea de rayo o irradiación (*radius*) que *per omnia penetrans* es la clave interpretativa: como emanación de Dios o de lo Uno, la luz de la Forma de las formas, es decir la Idea de Belleza (*Pulchritudo*) atraviesa la totalidad de lo existente. El esplendor cósmico, que está disperso por todas partes, compone lo que Ficino llamará, con una terminología muy significativa, *Pictura Mundi* (Ficino, 2002: 99 § V, 4). Como si se tratara de un cuadro (o de un grabado), la distribución de la luz conecta las *Ideae* de los seres espirituales con las *Rationes* de las almas y, finalmente, con las *Formae* de los cuerpos.¹⁸ Las analogías entre Dios y el pintor artista y entre el Cosmos y la pintura se hacen explícitas.¹⁹ Con base en esto es posible ver en la invención de Rafael y Raimondi una *Pictura Mundi*, una representación del mundo.

¹⁷ “Ceterum ut paucis multa comprehendamus, bonum quidem ipsa supereminens dei existentia dicitur. Pulchritudo actus quidam sive radius inde per omnia penetrans; primo in angelicam mentem, secundo in animam totius et reliquos animos, tertio in naturam, quarto in materiam corporum. Mentem idearum ordine decorat. Animam rationum serie complet. Naturam fulcit seminibus. Materiam formis exornat. Quemadmodum uero solis radius unus corpora quator, ignem, aerem, aquam terramque illustrat, sic unus dei radius mentem, animam, naturam, materiamque illuminat” (Ficino, 2002: 34-37 § II, 5).

¹⁸ Ficino también nombra esta serie con otros términos equivalentes: *Exemplaria*, *Notiones*, *Imagines* (Ficino, 2002: 99 § V, 4).

¹⁹ La concepción del Cosmos como la obra de un demiurgo o artesano proviene no solo del *Timeo* de Platón sino también de la lectura y de los comentarios que le llegan a Ficino por medio de los *passeurs* del platonismo como Cicéron y Filón de Alejandría (Brisson, 1994).

La pintura del mundo de Marsilio Ficino

Las metáforas empleadas por Ficino están lejos de ser simples divertimentos, ellas hacen parte de una verdadera visualización cosmológica. El recurso a esas metáforas permite recorrer e incluso comprender los argumentos de la teoría platónica. Esas visualizaciones tienen implicaciones en la argumentación misma. Así, por ejemplo, la imagen de la irradiación del sol como ilustración de la teoría de las ideas introduce el principio de continuidad y de conexión ontológica en el universo. Pero hay otra metáfora constitutiva con más resonancia en el pensamiento de Ficino: la *Pictura Mundi*. Con esta metáfora el universo adquiere la posibilidad de ser pensado, visto y conocido como una representación. En el marco que abre esta *metáfora absoluta* (Blumenberg, 2003), la metafísica de la irradiación es comparable a la distribución de luz y sombra en la superficie en la que un artista pinta; además, la relación entre las partes del conjunto cósmico puede ser considerada como la de una trama que une entre sí a todos los elementos de un cuadro y que da lugar a la *historia* representada en la obra; por último, la individualidad de cada una de las entidades del Cosmos es equiparable con el trazado de un contorno y con la distribución de las cantidades en el espacio de la representación. Por una parte, el principio artístico se convierte en el análogo absoluto del Cosmos y, por otra parte, el arte de la pintura se convierte en una fuente de meditación filosófica sobre el mundo. La metáfora de la *pictura mundi* de Ficino hace visible la naturaleza y hace pensable y *pensante* a la pintura y, por extensión, a todas las imágenes, simulacros y representaciones.

La invención de Rafael y Raimondi está estrechamente vinculada con estas ideas que reivindican el mundo de la imagen. En efecto, el grabado representa cosas que, para emplear la fórmula de Alberti, “*lassino da pensare a chi le guarda molto più che egli non vede*” (Alberti, 2004: 250, § 42).²⁰ Así, la postura de Paris se entiende como la del alma humana que, en su existencia terrestre, busca el resplandor de Dios: el alma que desea pasar por las *Formae* de los cuerpos, luego por las *Rationes* de las almas para llegar por último a las *Ideae* de la Unidad divina. La equivalencia entre la *Idea* y las *Formae* y los con-

²⁰ Las representaciones pictóricas “le hacen pensar a quien las mira mucho más de lo que se ve con los ojos”.

ceptos de εἰδος y de εἰδωλα encuentran aquí su cristalización. Desde la terminología de Ficino, el *radius* de la Belleza que estructura la pintura del universo permite colegir que entre la noción de Idea y la de Forma hay una diferencia de orden, pero no de género: *Ideae*, *Rationes*, *Semina* y *Formae* constituyen el camino de irradiación, la estela de luz del Ser (Ficino, 2002: 99, § V, 4). Gracias a esta línea de irradiación desde las Ideas, todas las formas corporales, todos los simulacros que recubren el mundo y que son producidos por él estarían conectados al principio unitario de la inteligencia divina. En este sentido, y según Alberti, el arte de la pintura, y por tanto el dibujo y el grabado, son encomiables pues son artes de la Forma y no solo artes manuales: en sus representaciones hacen aparecer a los seres a través del espacio geométrico y formal proyectado por la Inteligencia.²¹

La preferencia de Paris por la *Forma*, como alegoría del artista, es el gesto de un espíritu que despierta y se dispone a experimentar el tránsito en la irradiación de la Inteligencia y, por ende, hacia las entidades divinas.²² Este despertar es movido por la fuerza del Amor que encarnan las figuras de Venus y Cupido. La correspondencia entre Rafael y Ficino se mantiene también en este punto. Ficino insiste al respecto: “cuando digo Amor, quiero decir deseo de Belleza”.²³ El Amor del que habla el *Commentarium* evoca los misterios que Diotima confió a Sócrates: se trata de la fuerza que lleva al alma hacia un itinerario por encima de las distancias corporales. Cupido y Venus representan el impulso amoroso que unifica el mundo. Cupido es el deseo que lleva hacia la contemplación de la Belleza y Venus es “la más bella entre las diosas”, en el sentido en que ella es la evidencia del resplandor divino, causa primera de las formas de los cuerpos que también producen las artes. Según el comentario de Ficino, el deseo de Belleza se entiende como deseo de verdad y deseo de sabiduría en el Bien divino: lo cual se podría interpretar como la experiencia de unión mística.

El deseo que en la interpretación moralizante trastornaba el juicio de Paris se muestra ahora, más bien, como una *manía* sagrada o

²¹ *Ibid.* Para profundizar sobre este asunto, es clave el Primer Libro en el cual, dice Alberti, con la sola matemática la mente del artista penetra en las raíces de la naturaleza para hacer surgir de ella “la maravillosa y nobilísima arte de la pintura” (Alberti, 2004: 211 y ss., § 1-24).

²² Al respecto, se pensará en el *Fedro* de Platón (244c).

²³ “Cum amorem dicimus, pulchritudinis desiderium intelligete” (Ficino, 2002: 14-15 § I, 4).

furor que une al héroe -y al artista- con la totalidad del universo y con la mente de Dios; la sucinta inscripción de la lección de Ficino en la alegoría de Rafael hace que el grabado se convierta en objeto teórico: las formas de la apariencia material están conectadas con las Ideas creadoras de Dios en una irradiación de Inteligencia creadora.

Una luz oscura

El transporte o camino anagógico presente en Ficino y en la invención de Rafael es la obra de la Venus Celeste, quien representa la luz que supera la materia y se dirige fuera del cambio y de los condicionamientos terrestres. Este amor celeste es, desde luego, un tránsito que promete la sabiduría y la perfección. Sin embargo, la existencia humana, rodeada de imágenes, está anclada en la Tierra y sometida a otra fuerza: la luz oscura ingénita del cuerpo (*lumen obscurior et ingenitum*) (Ficino, 2002: 73-75 § IV, 4). El ser humano, Paris, el artista pintor, “a la manera de Jano de doble rostro, observa a la vez lo corpóreo y lo incorpóreo”.²⁴ En la invención de Rafael esta doble mirada se hace manifiesta por la escisión entre el cielo y la Tierra, por la diferencia de distribución de luz y sombras que hay entre el espacio de los dioses tutelares y el de las potencias terrestres. El grupo compuesto por Mercurio, las tres diosas, Eros, Paris y su perro están en el medio de esta indecisión de la mirada entre lo celeste y lo oscuro.

Debido a su condición corporal, la existencia terrestre siente un llamado descendente, un camino hacia lo bajo y lo material. Siguiendo los misterios del *Banquete* de Platón, Ficino invoca una segunda fuerza mundana, hermana de la Venus Celeste. Si el amor celeste llena el espíritu humano de un deseo de comprender la Belleza celeste y crear desde la Forma, la Venus Vulgar, al contrario, llena el espíritu humano de un deseo de engendrar en el plano de la materia.²⁵ Ahora bien, esta *vis generandi* o *potentia generandi* es igualmente loable puesto que se mantiene conectada a la irradiación de las Ideas, aun cuando la continuidad no excluye la jerarquía: los asuntos del deseo de generación corporal *Sordent p[er]e Forma*, la luz

²⁴ “Iani bifrontis instar, utrumque respiciat, corporeum scilicet et incorporeum” (Ficino, 2007: 123, § XVI, V).

²⁵ “Sed enim animus noster, ea conditio[n]e genitus ut terreno corpore circumdetur, ad officium generandi declinat” (Ficino, 2002: 99, § V, 4; Cfr. 38-43, § II, 7).

del cuerpo tiene otras características. En lugar de *fulgore* celeste, hay *scintilla* terrestre: una centella, una chispa (Ficino, 2002: 182, § VI, 13); en lugar de la uniformidad de la claridad, es preciso pasar a la consideración de niveles de sombra, cambios de colores, variedad de figuras. Debido a este vínculo con las semillas del mundo natural, el ser humano se siente inclinado a engendrar: “así, el cuerpo de los hombres, según Platón, está repleto de semillas como su alma, de manera que ambos son movidos a la generación por el aguijón del Amor”.²⁶ Se trata, evidentemente, de una concepción económica o productiva de la naturaleza y del deseo. La generación de la que habla Ficino no es solo la de la reproducción sexual y el cultivo de los campos, sino que también se extiende a la invención de las artes y oficios, al comercio, a la actividad política y, en general, a la actividad del pensamiento y del conocimiento del mundo natural. Es en esta segunda dirección que la alegoría de Rafael dará cuenta de la concepción renacentista del *ingenium*.

La tensión entre la luz celeste y la luz oscura que yace en las simientes de la Tierra constituye el núcleo de la vida humana: una vida que actúa, que trabaja, que brota y se multiplica. Sustentado por un deseo (re)productivo, el ser humano está ligado a la irradiación hacia lo Uno y, en la misma irradiación, es atraído hacia la multiplicidad de los cuerpos y de sus imágenes: a la variedad innumerable, a la inestabilidad y velocidad, a la fatiga de los movimientos, a los peligros y riesgos de la bestialidad así como a las sombras, los silencios y al peso de la materia; en definitiva, al destino de su cuerpo (Ficino, 2002: 238-241, § VII, 13). El epígrama en el grabado de Raimondi estaría señalando este camino hacia la productividad y la generación mundana. A la serie celeste *Formae, Rationes, Ideae*, habría que contraponerle esta otra serie o camino de las formas hacia lo corpóreo, hacia la generación de multiplicidad. La secuencia *Ingenium, Virtus, Regna, Aurum* del epígrama señala el devenir terrestre de la *Venus Vulgar*. Ficino, en su *Teología Platónica*, habla de lo que significa esta multiplicación de la luz de la *Pictura Mundi* cuando llega a la naturaleza terrestre: como la irradiación solar, que en el Sol presenta una forma única de luz, en el fuego presenta más formas, aún más en el aire y en el agua, en la Tierra presenta una

²⁶ “Ita pregnans hominum corpus est, ut Plato uult, pregnans et animus, et ambo amoris incitamentis stimulantur ad partum” (Ficino, 2002: 182-183, § VI, 14).

gran diversidad de formas. Del mismo modo en que se comporta esa irradiación divina, así sucede con las inteligencias en las que su luz se expande.²⁷

Hasta este punto se ha querido mostrar de manera detallada cómo la alegoría de Rafael esconde un elogio a la Belleza y, por extensión, una manera de inscribir el saber productivo del *artifex* dentro del camino de la inteligibilidad y de la meditación filosófica. En su tarea de inventar y componer imágenes, la lección neoplatónica le permite a Rafael dar cuenta del *artifex* como alguien conectado tanto con la luz de la Inteligencia como con la variedad material del mundo. El arte de la pintura es tanto destreza del cuerpo como cosa *mentale*, para decirlo con palabras de Leonardo Da Vinci. A continuación, se hace preciso entonces profundizar en la caracterización y el lugar destinado al *ingenium*, que parece estar en un espacio cosmológico entre la luz de la Inteligencia divina y la luz oscura de la Naturaleza terrestre.

Esfuerzo e inestabilidad extrema

La secuencia *Ingenium, Virtus, Regna, Aurum* del grabado hace alusión al devenir de la generación y de la variedad; ella señala el camino hacia el mundo elemental, hacia la Tierra y las simientes, hacia los cuerpos, sus imágenes y sus sombras. Siguiendo la misma lógica neoplatónica, el *ingenium* sería el eslabón de la irradiación entre la luz celeste y la Tierra. En esta secuencia, el ingenio se disemina en la fuerza y la excelencia de la acción (*Virtus*), en la soberanía del gobierno de los territorios y pueblos (*Regna*) y en los destellos de abundancia y prestigio que simboliza el oro (*Aurum*). La frase del epígrama traduce la serie de un proceso de generación en el tiempo y el espacio.²⁸ Aquí, habría que apelar de nuevo a Ficino cuando habla de la existencia humana:

De ahí viene que obedeciendo a su naturaleza y tornándose hacia su propia luz mientras ignora la divina, ella se interesa a ella misma y a las fuerzas de la fábrica del cuerpo, y desea tratar con esas fuerzas para

²⁷ “*Immo quemadmodum solis radius in sole ipso unicam praefert lucis formam, multas in igne, plures in aere atque aqua, in terra quamplurimas. Sicut se habet radius ille divinus, ita et mentes in quas infunditur*” (Ficino, 2007: 110, § XVI, I).

²⁸ Para hacer más explícita la función de enlace del *ingenium* se pueden unir las dos series en una, partiendo de lo celeste y terminando en lo terrestre, así: *Idea, Ratio, Forma, Ingenium, Virtus, Regna, Aurum*.

fabricar más cuerpos. Por el peso de este deseo, como dicen, desciende a los cuerpos en donde ejerce las potencias de engendrar, de mover y de sentir. Por esta manera de hacerse presente, digo, ella embellece la Tierra, morada inferior del Mundo, la Tierra, que no tenía por qué estar privada de razón pues ninguna parte del Mundo está desprovista de razón.²⁹

Impulsado por el deseo terrestre de sentir, actuar, engendrar o producir, el *ingenium* se manifiesta por medio de la fábrica del cuerpo (*fabrica corporis*). Su morada y sus posibilidades se ubican en la parte inferior de la *machina mundi*, en la Tierra (Ficino, 2002: 99, § V, 4). Esta concepción renacentista le da al ingenio un marco cósmico, un lugar geográfico y una encarnación anatómica y, por decirlo así, biológica. El *ingenium* del epígrama se disemina en todas las formas de productividad disponibles sobre la Tierra. Esto recuerda a los *ingegni* múltiples y variados a los que Alberti hace referencia en su dedicatoria a Filippo Brunelleschi en el *De Pictura*: “*pittori, scultori, architetti, musici, ieometri, retorici, auguri e simili nobilissimi e maravigliosi intelletti*” (Alberti, 2004: 210).

Ahora bien, los ingenios de la Tierra se caracterizan no solo por ser variados sino también por su esfuerzo: toda actividad del ingenio supone un trabajo, un ejercicio. El cuerpo y la Tierra son lugares de posibilidades pero también de necesidad. Así, por ejemplo, el pintor es un dios en la medida en que representa la *Pictura Mundi*, pero a diferencia de Dios, el Gran Artista, el *artifex* reconoce su sometimiento a los aleas de la materia y del tiempo, a la dificultad del aprendizaje de su mano y sus ojos, a las condiciones de la técnica. El artista aspira al fulgor de la Forma y de las Ideas, pero solo se acerca con el trabajo del *Ingenium*. La presencia del perro al lado de Paris podría estar aludiendo al esfuerzo necesario que supone todo adiestramiento, educación e indagación; Alberti le da un consejo al futuro pintor: “si no se tiene un ingenio experimentado y educado, nunca se pondrá a trabajar la mano”.³⁰ Se reconocerá entonces la

²⁹ “Hinc fit ut, natura duce, ad proprium sui lumen conuersa pretermissa diuino seipsam uiresque suas que ad fabricam corporis spectant, animaduertat cupiatque uires huiusmodi in fabricandis corporibus exequit. Hac, ut aiunt, cupiditate grauata descendit in corpus, ubi generandi, mouendi et sentiendi uires exercet suaque presentia terram, infimam mundi sedem, exornat. Que ideo ratione carere non debuit nequa pars mundi esset rationalium uiuentium presentia destituta, quemadmodum et illius auctor, ad cuius similitudinem mundus factus est, totus est ratio” (Ficino, 2002: 74-75, § IV, 4).

³⁰ “Pertanto mai se non con ingegno scorgidore, bene eruditio, mai porrè mano a suo lavoro” (Alberti, 2004:266, § 59)

clásica paradoja a la que se ven enfrentados humanistas y artistas del Renacimiento: el *ingenium* es una potencia innata que actúa de modo espontáneo y que a la vez debe ser adiestrada. Potencia y acto; naturaleza y educación; innato y adquirido; lo dado y la superación de lo dado son parejas conceptuales que acompañan la meditación renacentista sobre el *ingenium*. Lo que hay que retener aquí es que el *ingenium* se muestra como un ejercicio de la existencia, trabajo constante y cada vez distinto en un mundo de necesidad elemental y de *luz oscura*. Cada aplicación del ejercicio da como resultado un *ingenium* diferente, lo cual exige pensarla en plural: *ingenia*. Considerando la diversidad productiva de los ingenios y condenando la negligencia, Alberti insiste en la necesidad de la disciplina como vía natural para la creación: “Así, a cada quien se le dio una facultad diferente; y la naturaleza le dio a cada ingenio sus propias dotes, de las cuales no debemos contentarnos pues la negligencia nos hace olvidar que con estudio podemos trabajarlas aún más. Conviene por ello cultivar los bienes de la naturaleza con estudio y ejercicio, y mejorarlos día tras día”.³¹

Pero la dificultad del ejercicio no es el único escollo de la luz oscura de la Tierra y del cuerpo. La ambivalencia acecha al *ingegno*. Es fuente de invenciones de vida pero también de muerte. Productor de obras que ascienden hacia las *Formae*, pero también fabricador de trampas, engaños e ilusiones. La luz del ingenio es vacilante, sombreada y matizada. Por los efectos de la inestabilidad de la experiencia los saberes no pueden sino ser inestables, lo cual tiene implicaciones morales. Así es como se entenderá el debate entre la técnica y la moralidad: los saberes de este mundo engendran beneficios pero también peligros. Un ejemplo socrático sirve como ilustración: se imaginará a un maestro de esgrima que enseña el uso de la espada. Aunque en la enseñanza de la técnica pueda mostrar la eficacia de unos movimientos, el maestro no podrá evitar que un día, en la calle, alguno de sus discípulos emplee de manera peligrosa el arte aprendido. El arte se puede enseñar, pero no se pueden controlar sus usos. Este es un rasgo de la productividad y de la acción del *ingenium* y por esa razón el epígrama lo amonesta: es “sórdido” puesto que es

³¹ “Così a ciascuno fu non equali facultà; e diede la natura a ciascuno ingegno sue propie dote, delle quali non però in tanto dobbiamo essere contenti che per negligenza lassiamo di tentare quanto ancora più oltre con nostro studio possiamo. E conviensi cultivare i beni della natura con studio ed essercizio, e così di di in di farle maggiori” (Alberti, 2004: 267, § 60).

imprevisible y también propicio a lo maligno. Por medio de un juego de palabras revelador, en italiano y en español se pasa fácilmente del *ingegno* al *enganno*, y del *ingenio* al *engaño*. En relación con la figura del ingeniero medieval, Hélène Vérin ha mostrado esta cercanía semántica: “el ‘engegnour’ puede ser el sabio, el prudente o el trámposo supremo: *enghinhart* es uno de los nombres del diablo y el malvado engañador es el Genio Maligno” (Vérin, 1993: 27).

La ambigüedad es característica del *ingenium* en cuanto es un ejercicio talentoso que revela la fuerza del espíritu y la adecuada aplicación del cuerpo, pero revela igualmente la astucia, la sutileza, la malicia. Como lo sostienen Ficino y Pico della Mirandola, el movimiento generativo del ser humano solo tiene límites en lo indefinido y puede encaminarse hacia las cumbres de la inteligencia benevolente o hacia los bajos fondos de la bestialidad. En un texto del siglo XIV, *L'Ars d'Amour de vertu et de boneurté* de Jean le Bel, ya se encuentra expresada la ambivalencia: “Y cuando esta *potencia ingeniosa* es de bien, es loable y puede ser llamada prudencia. Y cuando es mala, hecha para lo censurable, puede ser llamada astucia o una forma de malicia ingeniosa o de sutileza”.³²

Dada su indeterminación, la *vis generandi* del *ingenium* acarrea riesgos. Los destellos del *ingenium* conducen a la *Forma* y a la sombra. Los autores y artistas del Renacimiento no cesaron de interesarse en estas dos salidas del *ingenium*. Productividad y destrucción, salud y enfermedad, gozo y angustia, belleza y abyección son direcciones esquemáticas que podrá tomar el ingenio. ¿Cómo es posible que el ingenio conlleve noblezas y peligros? ¿Por qué puede ser fuente de control de las formas así como desenfrenado y mistificador de la materia? Las meditaciones que surgen con estas preguntas apelan las artes, la medicina y la ética; el centro argumentativo que se dispute no es otro que el de la inestabilidad. He aquí el origen de la problemática: la potencia generativa terrestre puede prescindir de las causas primeras y de las finalidades nobles, puede prescindir de la *Forma* y quedarse en lo errático y variado de las cualidades secundarias. En su *Convivium*, en su *Teología Platónica* y sobre todo en su *De vita*, procediendo como médico y filósofo, Ficino vuelve a cada

³² “Et quant ceste *poissance engigneuse* est de bien, dont fait ele a loer et puet estre apelee prudence. Et quant mauvaise est, si fait a blamer, et dont puet estre apelee astuce u une manier de malisce engigneuse u sottilce” (Citado por Verin, 1984). Las negrillas son mías.

momento sobre el tema del peligro y de las dificultades que acechan el espíritu de los seres humanos, que puede tornar su manía divina en fascinación enfermiza; la *vis generandi* del ingenio puede tornarse fuente de ambición y avaricia en los negociantes, de iniquidad e inquietud en el principio, de pereza y autosatisfacción en los pintores o, caso ampliamente tratado en el siglo XVI, de melancolía en los estudiosos y artistas.

El vínculo entre *ingenium* y melancolía merece ser rápidamente abordado para comprender mejor este asunto de la inestabilidad. Hablando sobre los estudiosos, Ficino retoma el célebre *Problema XXX*, 1 de la escuela aristotélica con el fin de mostrar cómo, para decirlo con Cicerón, *omnes ingeniosos melancholicos ese*.³³ A los *Musarum cultores* les es permitido alcanzar las verdades secretas, están en capacidad de elevarse en su saber hacia las ideas y las artes de las formas, pero el riesgo de sufrir la postración o el delirio por exceso de melancolía los persigue continuamente (Ficino, 1991: 20-23, § I, V-VI). Los estudios sobre la tradición poética y médico-filosófica del fenómeno de la melancolía insisten en la inestabilidad de la bilis negra y en los efectos paradójicos que experimentan las personas afectadas por ella. Un pasaje del *De vita* aborda la *extremitas* característica de este humor:

[...] Pues la bilis negra (*bilis atra*), del mismo modo que el hierro, se enfriá al extremo (*ad summum*) cuando tiende a lo frío y alcanza al contrario el grado más alto de calor cuando se orienta hacia lo caliente [...] La fuerza de la melancolía se ejerce hacia los dos extremos (*extremum*) a causa de su particular unidad natural estable y fija; esta aptitud de irse a los extremos (*extremitas*) no se encuentra en ningún otro humor. En su grado más alto de calor, la bilis negra los vuelve audaces en un alto grado, casi feroces; fría al extremo, ella los vuelve miedosos y cobardes [...] Por eso es importante que la bilis negra se mantenga temperada (*temperata*).³⁴

Consciente de esta inestabilidad, Ficino procede como médico con el fin de encontrar una temperancia favorable para el *ingenium*.

³³ Se trata de una sentencia extraída de las *Tusculanas* de Cicerón (I, 80).

³⁴ “Bilis enim atra ferri instar, quando multum ad frigus inteditur, friget ad summum, quando contra ad calidum valde declinat, calet ad summum [...] Tantam ad utrumque extremum melancholia vim habet unitate quadam stabilis fixaeque naturae. Quae quidem extremitas ceteris humoribus non contingit. Summe quidem calens sum- mam praestat audaciam, immo ferocitatem, extreme vero frigens timorem ignaviamque extremam. [...] Igitur opportune temperata sit atra bilis oportet”. (Ficino, 1991: 26, § I, V)

Su *De vita* es una extensa meditación sobre la vida y la cultura de los ingenios productivos. En su texto se articulan todas las escalas y marcos de consideración: astrología judicial, gnoseología, terapia médica y doxografía. Los hombres de ingenio a quienes Ficino se dirige son aconsejados con dietas e higiene precisas en concordancia con los astros y prestando atención a las opiniones de los guías terrestres (padres, sabios y médicos). El cuidado de sí no tiene otra finalidad que la de guardar la salud de la sangre que, según la doctrina galénica, transporta hacia todo el cuerpo, particularmente hacia el cerebro, *espíritus sutiles, luminosos, ígneos* (Hersant, 2005: 582). Esos espíritus sanos de la sangre, destellantes y cálidos gracias a una bilis negra temperada, le permitirán a los *ingeniosi* liberarse de preocupaciones, sobresalir en sus obras y acciones (*opus*) y alegrarse en el género de vida escogido (*genus vitae*) (Ficino, 1991: 386, § III, XXIII).

La Tierra para el *ingenium*

A pesar de su inestabilidad, el *ingenium* debe ser considerado, en función de la alegoría de Rafael, como vestigio del *Radius divino*. Incluso en el camino anagógico de Ficino la condición terrestre del *ingenium* es valorada. El carácter sórdido del ingenio debe ser atenuado a través de la valoración de sus modos de conocimiento y de sus prácticas que tienen que ver con la experiencia del tiempo y del espacio. Las labores domésticas, el acto reproductivo, el trabajo agrícola, los oficios, las artes, la crónica histórica, la historia natural, el comercio o la política son varios ejemplos del ejercicio ingenioso propios de la condición geográfica del ser humano. Es preciso reconocer cómo la cultura del Renacimiento le otorga a los asuntos de la habitación terrestre su racionalidad e inteligibilidad. Este es el argumento central: el acto ingenioso es más luminoso y potente entre más implicado esté con los elementos mundanos, pues la luz de lo inteligible está conectada con la multiplicidad de la existencia: todo se encuentra ligado en la *historia de la Pictura Mundi*. Así lo explica André Chastel, quien ha subrayado la afinidad entre Ficino y el arte del Renacimiento:

Uno de los rasgos originales de la ontología de Ficino es la teoría del *primum in aliquo genere*, que ubica en la cima de cada grupo de indivi-

duos visibles o invisibles un ser privilegiado encargado de articularlo con el grado inmediatamente superior y de engendrar por medio de ese contacto la cualidad específica para todos los demás individuos de su grupo [...] Esta correspondencia constituye el eje vertical de lo real: enlaza todos los niveles del universo, visibles e invisibles, en una misma palpitación, los hace concordar según un mismo ritmo de expansión que Ficino nunca evoca sin emoción (Chastel, 1975: 81-82).

Tenemos ahora elementos suficientes para ver que la serie del epígrama en la invención de Rafael y Raimondi es la serie de un engendramiento análogo al de la ontología de Ficino. En el epígrama, después de la *Forma* y en contacto con ella, es el *ingenium* el primero en una serie de productividad generalizada sobre la Tierra. Tanto para Ficino como para la cultura humanista y artística del Renacimiento europeo, los *ingenia* son potencias de la Tierra encarnadas en los seres humanos y, a pesar de sus inestabilidades y sombras, son considerados como parte de una continuación y diseminación de luz celeste. Para justificar esto, Ficino introducirá la teoría de las influencias astrológicas según la cual las capacidades productivas de los ingenios están ligadas a una estrella, a una constelación, a un planeta y a un demonio o genio que acompaña a cada ser desde su nacimiento. “La variedad de genios celestes conlleva a la variedad de ingenios”.³⁵ A través de la conexión con la divinidad y los astros, el *ingenium* encuentra de nuevo su estatus de inteligencia inventiva.

Pero la explicación de por qué los ingenios son divinos proviene de una teoría del conocimiento bastante precisa que puede ser entendida independientemente de las causas astrológicas. El *ingenium* tiene un atributo divino porque es capaz de gobernar, trانfigurar y trabajar los seres inferiores (*inferiora*) a partir de sus imágenes y de sus aspectos formales. La facultad del espíritu humano que se asocia a este trabajo del ingenio, ejercicio a la vez manual e intelectual, es la *phantasia* o *vis imaginativa*. La *phantasia* es entendida como una potencia que conoce y transfigura el mundo de la experiencia: capacidad de reunir y comparar las entidades singulares, de administrarlas y de conocerlas como formas corporales. Según la teoría neoplatónica del conocimiento, las potencias terrestres que el *ingenium* moviliza para seguir el camino inteligible de la *Forma* son: la potencia nutritiva, los sentidos de la percepción y la fantasía. La dis-

³⁵ “varietas geniorum varietatem adducit *ingeniorum*” (Ficino, 2007: 40, § IX, V). La negrilla es mía.

persión de simulacros en la experiencia mundana, lugar de alimento y crecimiento humanos, es percibida por los sentidos y recogida o colectada por la *phantasia* (*colliguntur in phantasia*); en seguida, el proceso cognitivo continúa con la entrega de las imágenes recogidas (*phantasmata*) para que sean tratadas por la Inteligencia y la Razón.³⁶ Es así que la ingeniosa *phantasia* trabaja para restituirlle “a la eternidad las formas que, desde la eternidad, descendieron hasta el tiempo y cayeron en los cuerpos temporales”.³⁷

Alberti, Ficino, Rafael y Raimondi muestran que el *ingenium* se halla en medio de la sombra y de la luz y que la Tierra es el lugar abierto e inestable de este intersticio. En vez de emplear categorías escolásticas y decir que el *ingenium* se mueve entre la forma y la materia, es mejor decir, con Rafael y Raimondi, que el *ingenium actúa entre la forma y la fuerza*. Es de este modo que se puede entrever el suelo terrestre del ingenio dentro de un sistema cósmico.³⁸ El marco cósmico y la ubicación geográfica del *ingenium* suponen importantes implicaciones para la concepción renacentista del cuerpo y la acción del ser humano y, sobre todo, para la concepción de la naturaleza de la Tierra.

¿Por qué el ser humano habita en la Tierra? ¿Cuál es la finalidad de su habitación? Por medio de los principios de utilidad y de belleza se estructurará una fuerte teleología que responde a estas preguntas. En Ficino esta teleología aparece como síntesis entre la cosmología organicista de Platón expuesta en el *Timeo* y el relato bíblico del Génesis bajo el siguiente principio: el mundo y toda la creación es útil para el hombre. En este punto es donde yace la concepción humanista según la cual el ser humano es un dios sobre la Tierra cuya finalidad es la de gobernar sobre los seres inferiores (*inferiorum gubernationem*) garantizando la unión con los superiores: “de modo que, sea cual sea su tierra, es el hombre quien es su dueño. Él es un auténtico dios en la Tierra”.³⁹ En este mismo punto yace también el pensamiento filosófico del Renacimiento según el cual la Tierra es

³⁶ Este influyente esquema gnoseológico de Ficino es una suerte de síntesis entre la lectura de Platón y la *reductio ad phantasmata* de la tradición escolástica que sistematiza el *De anima* de Aristóteles.

³⁷ “Praesertim cum **formas** ab aeternitate ad tempus partesque temporis usque prolapsas aeternitati restitut” (Ficino, 2007: 118, § XVI, III) La negrilla es mía.

³⁸ Esta yuxtaposición de los niveles de lo divino, lo cósmico y lo terrestre para representar y hablar del *ingenium* va a mantenerse más o menos incambiada a lo largo del siglo XVI y se podrá encontrar todavía en el *De antiquissima Italorum sapientia* de Giambattista Vico a finales del siglo XVII (Lecointe, 1993).

³⁹ “Denique qualiscunque terra sit, huius homo est dominus. Est utique deus in terris” (Ficino, 2007: 129, § XVI, VI).

el teatro de la acción humana, de la historia y del saber. De suerte que el *ingenium* se entenderá como la capacidad de transformación geográfica, de la construcción de una Tierra humanizada. Dicho de otra manera, el *ingenium* se entiende como la *industria* puesta en marcha con las *artes* y con toda forma de organización de la fuerza humana (*virtus*) para enfrentar las fuerzas tempestuosas (*procellas*) provenientes de la necesidad del mundo y de la resistencia de los cuerpos (Ficino, 2007: 136, § XVI, VII). De aquí que el *aurum* del epígrama pueda interpretarse como la riqueza que resulta de una habitación industrial sobre la Tierra. El *aurum*, al final de la serie de generación o de producción es también la manzana de oro que Paris le ofrece a Venus. La alegoría de Rafael indicaría un retorno a la *Forma* por el camino oscuro del mundo: el oro del cual habla el epígrama se tomará como la excelencia o abundancia de las obras producidas desde la acción y el conocimiento. En este mismo sentido, los *regna* del epígrama señalarían las actividades políticas y administrativas en la morada de la Tierra, los reinos y conjuntos civiles donde la humanidad busca vivir colectivamente. La industria a la que se refieren estos argumentos es la condición existencial de una vida aplicada a un ejercicio, a un trabajo. Lugar común del humanismo renacentista, la concepción económica y teleológica de la naturaleza destina al ingenio humano a la transformación de la Tierra en que habita. Por esta razón, la meditación sobre el *ingenium* no se despliega únicamente en dimensiones morales o artísticas, sino que también despliega un pensamiento geográfico.

Como conclusión de este itinerario alegórico sobre el *ingenium*, propiciado por la invención de Rafael y Raimondi, se propone una visualización cósmica y geográfica. Es significativo concluir así en la medida en que, durante el Renacimiento, lo geográfico se sitúa al interior de contextos cosmológicos y cosmográficos. En Ficino, por ejemplo, el elogio a la potencia industrial del ingenio implica un elogio a la Tierra como morada y suelo originario de la existencia humana y, para resaltarlo, por medio de una abstracción de la fantasía, Ficino describe la forma de la Tierra vista desde la Luna como si se tratara de un cuadro; su visión imaginaria representa un espectáculo cósmico donde la Tierra, en el centro, es el lugar de confluencia de todos los tipos de luz y el lugar por excelencia de los *ingenia*:

No hay que despreciar la morada de la Tierra, que es el coro intermedio del templo divino y que es el fundamento estable de tantas esferas. No hay que subestimar el hecho de que sea alrededor de ella, como un eje, que giran todas las otras esferas. ¿Qué decir del hecho que los rayos de todos los seres celestes confluyan en ella, se mezclen a ella y adquieran por su asombrosa unión una potencia admirable? ¿Qué decir del hecho que la faz verde de la Tierra, que cambia con el cielo, reúna en un mismo esplendor, revestida por la irradiación de los astros, los tres cuerpos transparentes que la rodean: agua, aire y fuego? Si entonces te encontraras en la Luna, y contemplaras desde allá nuestro globo, seguramente lo verías como ahora ves a la Luna desde la Tierra, y pensarías que quienes allí habitan son celestes y habitantes de una estrella.⁴⁰

Los comentarios de Ficino muestran el lugar que le fue acordado al *ingenium*: la *habitatio terrae* que se encuentra, como Paris y el artista, entre la Forma y la Fuerza. Esta visualización, análoga al grabado alegórico, es doblemente significativa porque, de entrada, Ficino propone una mirada cósmica y abstracta para situar la Tierra y el ser humano como entidades inteligibles. Se abre así el camino para dar cuenta de la unidad y soberanía de la Tierra y, con ello, para fundamentar los ingentes programas científicos de la cosmografía y la geografía humanista que ya empezaban a surgir con las primeras grandes navegaciones oceánicas europeas (Besse, 2003).

Desde luego, no habrá que inscribir a Ficino dentro del proyecto cosmográfico. Lo que importa aquí es señalar que las representaciones y reflexiones renacentistas sobre el Cosmos desembocan en meditaciones sobre la Tierra y el ingenio humano. Este razonamiento pareciera replicar bajo una nueva luz la lección del *Timeo*, donde antes de comenzar la exposición cosmológica, Platón declara que “Decidimos que Timeo, puesto que es el que más astronomía conoce de nosotros y el que más se ha ocupado en conocer la naturaleza del universo, hable en primer lugar, comenzando con la creación del mundo y terminando con la naturaleza de los hombres” (Platón, 1992: 170, § 27a). Este orden metodológico es el sustento de las

⁴⁰ “Neque spernenda est **habitatio terrae**, quae medius chorus est templi divini, quae tantarum sphaerarum stabile fundamentum. Neque parvifacendum est quod circa eam caeterae volvuntur sphaerae tanquam cardinem. Quid quod caelestium omnium radii in eam confluentes miscentur hic virtutemque mira unione mirabilem consequuntur? Quid quod facies terrae viridis, instar cali varia, perspicuis corporibus tribus involvitur, aqua aereque et igne, ac repercuissa siderum radiis eos congregat in splendorem? Ideo si in luna constitutus globum hunc inde prospiceret, talis tibi forsitan videretur qualis tibi nunc a terra luna videtur, putaresque eos qui hic habitant esse caelestes stellamque aliquam habitare” (Ficino, 2007: 126, § XVI, VI). Las negrillas son mías.

meditaciones cosmológicas y geográficas de humanistas y artistas del Renacimiento que consisten en afirmar que el microcosmos de la Tierra y de la naturaleza humana puede deducirse de la representación del macrocosmos (y viceversa). Con Ficino y con la invención de Rafael y Raimondi se procede igual: el lugar terrestre del *ingenium* aparece entre la forma y la fuerza, en el marco de una inteligencia generativa que se expande multiplicándose por todo el Cosmos □

Referencias

- Alberti, León Battista (2004). *La Peinture*. París: Éditions du Seuil.
- Alciato, Andrea (2009). *Il Libro degli emblemi. Secondo le edizioni del 1531 e del 1534*. Milán: Adelphi Edizioni.
- Aneau, Barthélemy (1552). *Imagination poétique*. Lyón: Macé Bonhomme.
- Bartsch, Adam (1978). *The Illustrated Bartsch*, Konrad Oberhuber (ed.), Vol. 26. New York: Abaris Books.
- Besse, Jean-Marc (2003). *Les grandeurs de la Terre, Aspects du savoir géographique à la Renaissance*. Lyón: ENS Éditions.
- Blumenberg, Hans (2003). *Paradigmas para una metaforología*. Madrid: Trotta.
- Brisson, Luc (1994). *Le Même et l'autre dans la structure ontologique du Timée de Platon*. Sankt Augustin: Academia Verlag.
- Brun, Robert (1969). *Le livre français illustré de la Renaissance*. París: Éditions A. et J. Picard.
- Chastel, André (1975). *Marsile Ficin et l'art*. Ginebra: Droz.
- Damisch, Hubert (2011). *Le jugement de Pâris*. París: Flammarion.
- Ficino, Marsilio (2002). *Commentaire sur le Banquet de Platon, De l'Amour. In Convivium*. París: Les Belles Lettres.
- Ficino, Marsilio (2007). *Théologie Platonicienne de l'immortalité des âmes*. París: Les Belles Lettres.
- Grimal, Pierre (2002). *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. París: Presses universitaires de France.
- Heidegger, Martin (1992). *Chemins qui ne mènent nulle part*. París: Gallimard.
- Henkel, Arthur y Albrecht Schöne (1996). *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag.
- Hersant, Yves (2005). *Mélancolies. De l'Antiquité au XX^e siècle*. París: Robert Laffont.
- Lecointe, Jean (1993). *L'idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*. Ginebra: Droz.
- Marcel, Raymond (1958). *Marsile Ficin (1433-1499)*. París: Les Belles Lettres.
- Panofsky, Erwin (1989). *Idea. Contribution à l'histoire du concept dans l'ancienne théorie de l'art*. París: Gallimard.
- Pigeaud, Jackie (1995). *L'art et le vivant*. París: Gallimard.

- Platón (1992). *Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias*. Madrid: Editorial Gredos.
- Pon, Lisa (2004). *Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi. Copying and the Italian Renaissance Print*. New Haven: Yale University Press.
- Praz, Mario (1939). *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, Vol. I. Londres: The Warburg Institute.
- Ripa, Cesare (1625). *Della Novissima Iconologia*. Padua: Pietro Paolo Tozzi.
- Shoemaker, Innis (1982). *The Engravings of Marcantonio Raimondi*. Lawrence: The Spencer Museum of Art.
- Vasari, Giorgio (1568). *Delle Vite de' piu eccelenti pittori, scultori et architettori*, Vol. 1, III. Florencia: Appresso i Giunti.
- Vérin, Hélène (1984). “Le mot: ingénieur”. En: *Culture Technique*, Vol 12, Neuilly-sur-Seine, Centre de recherche sur la culture technique, pp. 19-27.
- Vérin, Hélène (1993). *La gloire des ingénieurs. L'intelligence technique du XV^e au XVIII^e siècle*. París: Albin Michel.
- Zilsel, Edgar (1993). *Le génie: histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance*. París: les Éditions de Minuit.