

## LAS PARÁBOLAS FICINIANAS DEL BOSQUE Y EL JARDÍN EN LAS STANZE PER LA GIOSTRA DE ANGELO POLIZIANO.

Attilio Manzi



Con la obra de Poliziano se refuerza la idea de la existencia de un *topos* que, por su valencia de significado es adoptado por toda una serie de artistas que de alguna manera expresan en él su propia adhesión a la idea platónica de naturaleza, de lugar metafísico, ideal y abstracto. El “jardín”, modelo instrumental y racionalizado, muestra el gusto de finales del siglo XV, que impregna todos los ámbitos de la creatividad, hasta el punto de que la Naturaleza termina siendo una creación de la mente humana. El autor describe en este trabajo cómo el horizonte estético y filosófico trazado por Poliziano en sus *Stanze*, cuyos valores y gustos recrea, puede tomarse como clave para sondear la extrema complejidad del siglo XV.

With the work of Poliziano the idea of a *topos* adopted by several artists who so adhere the Platonical conception of nature as a metaphysical place, ideal and abstract, becomes stronger. The “garden”, instrumental and rationalized model, shows the taste of the late 15th century. This taste impregnates every ambit of creativity in such a way that nature amounts to a creation of the human mind. The author emphasises how the aesthetical and philosophical horizon of Poliziano in his *Stanze* -the values and the taste of which are recreated- can be considered as a key for opening the extreme complexity of the 15th century.

### DOS MODAS

Antiguo y necesario es el diálogo que el hombre (bien como filósofo, poeta, artista, científico o como simple observador cotidiano de las cosas) ha mantenido con la Naturaleza. Ésta, lejos de ser una presencia silenciosa, ha hablado constantemente, cambiando con frecuencia el código, invitando a lecturas siempre diferentes del propio texto, proponiéndose, en fin, como inevitable oponente dialéctico, como “otro” misterioso y perenne. En el Renacimiento, este diálogo asume formas y modos absolutamente peculiares.

El siglo XV es en muchos sentidos un periodo que se escapa, que parece divertirse en confundir a quien lo estudia ofreciendo constantemente imágenes falsas de sí mismo. Un siglo aparentemente “sin poesía”, se desvela, por el contrario, como extremadamente fecundo y multiforme en la producción lírica; un siglo considerado normalmente reacio a la

exploración científica y filosófica del mundo, a la construcción de teorías y sistemas, acoge el renacer del platonismo y las primeras investigaciones de Leonardo. El hecho es que el siglo XV no siente vocación de sistematizar ni necesidad de un esfuerzo sintético; por el contrario, se abandona a un gran sueño, a una nueva lectura del mundo, completamente libre y original, revolucionaria y, sobre todo, curiosa. Y es ciertamente la curiosidad, ese ansia desordenada, alegre y laica de conocimiento, de apropiarse y reinventar la tradición, el sentimiento clave que impregna esta época<sup>1</sup>.

Los viajes en busca de nuevos mundos y el estupor que los nuevos paisajes causan en los viajeros del viejo continente cautivan al hombre del Renacimiento y lo impulsan a repensar su idea de naturaleza. La reconfortante terapia racional del pensamiento aristotélico pierde toda su fuerza cuando se enfrenta al irresistible poder sugestivo de los paisajes y los pueblos exóticos. Es la misma naturaleza la que desvela su propia esencia multiforme, que hace referencia a su propio misterio, que fascina e irrumpe con un exotismo desconocido dentro del ordenado horizonte cotidiano heredado de la Escolástica.

Y esta maravilla difusa nacida del redescubrimiento del elemento natural es la base de una auténtica “pasión por lo natural” que impregna el siglo y asume el carácter de “moda” fundamentalmente a partir de 1460.

Esta “moda”, enmarcable dentro de ese ambiente generalizado de nostalgia del pasado que inspira el redescubrimiento crítico y filosófico de la antigüedad clásica, responde al deseo de recuperar una relación más inmediata con la Naturaleza. No ya la Naturaleza “bautizada y cristiana de Dante” (R. LENOBLE 300), ni la Naturaleza jerárquica de Aristóteles y de la Escolástica, sino la Naturaleza de Lucrecio (y en consecuencia de Epicuro), principio de fecundidad indefinida, fuerza creadora imprevisible e inteligente, entidad maravillosa. La Naturaleza

“pierde sus formas hieráticas y el simbolismo científico y espiritual y, partiendo de sí misma, sin filosofía ni preocupaciones religiosas, vuelve a ser el reclamo a la vida - la hija de Venus que cantara Lucrecio” (R. LENOBLE 323)<sup>2</sup>.

Surge así y se difunde una auténtica “moda” natural<sup>3</sup>, un gusto que envuelve todos los ámbitos de la creatividad. Prueba de ello son, por citar algunos, importantes aspectos de la obra de Lorenzo el Magnífico, Poliziano, Boiardo, Sannazaro y, en el campo de las artes figurativas, la obra de Paolo Uccello y Botticelli, Leonardo, Pisanello, Giorgione y una larga serie de artistas menores.

Pero existía otra “moda”, otro gusto que paralelamente y con igual virulencia se iba extendiendo desde el mismo centro de difusión (Florencia) hacia los mismos ámbitos de influencia (las cortes de toda la península). Me refiero al renacimiento platónico que protagoniza en última instancia Marsilio Ficino y culmina con la publicación de su *Theologia platonica de immortalitate animorum* (1482). Como ha demostrado Eugenio Garin, el *revival* platónico es fruto de un proceso complejo y gradual de permeabilización que había ya comenzado en tiempos de Petrarca con la llegada desde los territorios del Imperio de Oriente de los primeros códices e intelectuales griegos, quienes al instalarse en Italia (principalmente en la Venecia del Cardenal Bessarione) dieron paso al “contagio”<sup>4</sup>. Y si la obra de Ficino representa el punto máximo de esta relectura de la tradición platónica, el momento álgido de su renacimiento y de una reflexión destinada a durar mucho tiempo, no puede olvi-

darse la importancia de la obra de un buen número de eruditos que, a través de su trabajo de traducción y comentario de los textos neoplatónicos, prepararon el terreno para el posterior *exploit ficiniano*<sup>5</sup>.

Y si existe una obra que recoge idealmente ambos movimientos, el natural y el platónico, fundiéndolos y llevándolos a un altísimo nivel de elaboración formal, ésta no es otra que las *Stanze per la giostra* (1475-1478) de Angelo Poliziano. En ella se encuentran las características de una obra emblemática, un claro reflejo de una época y, sobre todo, de su gusto. Es por esta razón que se impone una lectura “plural” de las *Stanze*, puesto que se pide constantemente al lector una reacción ante un elevado número de referencias estéticas que el propio texto sugiere. De ahí la fascinación y complejidad del discurso de Poliziano, que mejor que nadie es testimonio de esa *sodalitas*, de ese espíritu de comunión y confrontación entre intelectuales y artistas, de esa concurrencia constante de sinergías alrededor de un ideal, que caracterizó la época de los Medicis.

#### NATURALEZA Y FILOSOFÍA EN LAS STANZE

Incluso en una lectura somera y rápida de las *Stanze*<sup>6</sup>, resulta evidente la importante incidencia textual de términos (sustantivos y adjetivos principalmente) que se refieren al mundo natural y, más concretamente, al botánico y animal<sup>7</sup>. Si se procede a realizar un análisis más preciso, se puede constatar cómo el desarrollo diegético, y la consiguiente y significativa acumulación de esta terminología, se organiza en torno a dos momentos bien definidos: la caza de Iulio y la descripción del reino de Venus, momentos que a su vez tienen lugar en dos espacios naturales en modo alguno circunstanciales, un bosque y un jardín. La estructura de la primera parte de las *Stanze* obedece a un orden interno que puede esquematizarse de la siguiente manera:

*Stanze*, I, 1-7, Prólogo

*Stanze*, I, 8-67, Caza (Bosque)

*Stanze*, I, 68-69, Vuelo de Amor

*Stanze*, I, 70-125, Reino de Venus (Jardín)

Se trata de una estructura casi especular, puesto que cada momento consta básicamente de un mismo número de octavas (59 el primero y 55 el segundo respectivamente). Hace de bisagra, de enlace entre las dos, el momento dinámico del Vuelo de Amor que no sólo marca el final del día y la llegada de la noche, sino que define el paso de una escena a otra, el desplazamiento de la acción y el desarrollo teórico de un plano inferior a uno superior.

Y si ya Vittore Branca veía en las figuras femeninas que aparecen en las *Stanze* (la cierva, Simonetta Cattaneo y Venus) los puntos esenciales de un *itinerario ficiniano*, una especie de “grandiosa alegoría entre la tierra y el cielo, en elevación progresiva desde valores terrenales a valores metafísicos: exactamente de la Venus terrena a la Venus celeste” (45), puede bien identificarse un desarrollo similar también en el elemento natural. Desde esta perspectiva, el *Bosque* y el *Jardín* se presentan como dos etapas dentro de un camino ideal, dos espacios naturales que son al mismo tiempo espacios filosóficos, representaciones vegetales de una idea, la idea ficiniana del mundo y de la gnosis del alma. El bosque y el jardín son dos *parábolas*<sup>8</sup>.

## LA PARÁBOLA DEL BOSQUE

El 29 de enero de 1475 Giuliano de Medici vence el torneo disputado en la plaza de Santa Cruz e inmediatamente Poliziano se une a la celebración del triunfo comenzando la composición de las *Stanze*.

Ese mismo invierno, apenas un mes antes, y siempre en Florencia, muere Paolo Uccello, pintor aislado y solitario, que tras de sí no dejará ninguna escuela, ningún discípulo, sólo una herencia significativa, su obstinada investigación en busca de la perspectiva "naturalis" de la que Leonardo, otro gran "outsider", sabrá reconocer la importancia y apreciar la originalidad. Precediendo en pocos años a las *Stanze* aparece la última obra de Uccello, *La caccia* (1470 ca., Oxford, Ashmolean Museum), en la que se suele identificar la representación de una batida de caza de Lorenzo el Magnífico en los pinares que rodean Pisa.

Es extraordinario el parecido que une la escena pintada por Paolo Uccello y la descrita por Poliziano (*Stanze*, I, 27-33); ambas intentan capturar el momento de máximo frenesí, cuando la "bella compagnia" de los cazadores, una vez cercado el bosque y soltados los perros, se lanza en persecución del animal descubierto que, asustado, corre a refugiarse en lo más profundo del bosque. Un movimiento similar de aproximación a un punto central se advierte en el cuadro y en el poema, allí donde la vía de escape dibujada por la perspectiva y la agitada descripción de la persecución de la cierva que "s'inselva" hacen que ambos relatos converjan hacia un centro ideal. Y este centro es un claro, oculto en la parte más escondida del bosque, que en el cuadro de Paolo Uccello resulta fácil de imaginar como desembocadura obligada al dinamismo de la escena, y que en el poema (*Stanze*, I, 37) es efectivamente el sitio donde termina la excitada persecución.

El bosque es un lugar mágico en el que el hombre parece aventurarse no por voluntad propia sino arrastrado por un destino superior que se le aparece en forma de bestia y le invita a seguirlo. *Nemeton céltico, nemus griego o locus latino*<sup>9</sup>, el bosque es un espacio sagrado, un santuario, y en su interior el claro es un templo. Llegado a los límites del claro y una vez atravesado el umbral, el hombre debe prepararse para una revelación; ha entrado en la antecámara de otro reino y la acción humana no tiene ya ningún valor: de ahora en adelante será testigo y protagonista involuntario, atrás deja el mundo humano para entrar en contacto con la divinidad. Comienza así su viaje de iniciación, su gnosis.

Esto es lo que sucede a Iulio, quien, cuando alcanza el claro, sufre de la mano de Cupido su propia metamorfosis, de duro y despiadado cazador a inconsciente víctima de amor ("di piacer, di disir tutto è invescato./ e così il cacciator preso è alla rete", *Stanze*, I, 42), mientras contempla estupefacto la contemporánea metamorfosis de la cierva en ninfa. En el espacio vacío del claro ha hecho su aparición la cierva-ninfa-Simonetta; este ser polimórfico, que participa al mismo tiempo de tres naturalezas (animal, humana y divina) y muy pronto se declara hija de Venus (*Stanze*, I, 53). Y este vacío del claro es como una aureola que envuelve el lugar y preanuncia la epifanía de la divinidad. El tiempo queda en suspensión, el bosque calla, y el hombre en el centro de este espacio se encuentra casi en un altar, es el punto en el que confluye la energía nacida de la Naturaleza que en este momento se concentra completamente en un esfuerzo creativo<sup>10</sup>. Privado de su natural seguridad y obligado a abandonar su propia condición, Iulio se rinde al abrazo de la Naturaleza, se funde con ella y comienza el auténtico camino hacia el conocimiento; el de la contemplación de la Belleza, o más bien del "fantasma" que revela a la divinidad. E inmediatamente, como obe-

deciendo a una liturgia necesaria, un dinamismo incontenible sobrecoge a la naturaleza circundante: el vacío del claro se llena de flores<sup>11</sup>; flores de todo tipo rodean a modo de guirnalda la cabeza de la ninfa y colman su regazo (*Stanze*, I, 47), flores crecen en la hierba a su paso (*Stanze*, I, 55) como si de Flora se tratase<sup>12</sup>. Es la divinidad que se revela, que se manifiesta a través de la Belleza, que

“se abre como una flor que deja ver su cáliz, su centro iluminado que luego resulta ser el centro que comunica con el abismo [...] y la mente de quien la contempla tiende a asimilarse a ella, y el corazón a bebérsela en un solo respiro, como su cáliz anhelado, su encanto” (M. ZAMBRANO 55).

Y he aquí cómo se aclara el carácter de esta gnosis que, según los dictámenes ficinianos y a través de una simbología totalmente vegetal, señala en la unión mística con el todo y en la contemplación de la Belleza (de la “idea” de belleza) el primer paso de esa ascensión contemplativa que es el conocimiento de Dios y que en Dios tiene su objetivo final. Dios es el vértice de la contemplación, de la ascensión interior del alma, es acto supremo de conocimiento<sup>13</sup>.

Así termina la parábola del bosque, en cuyo interior hemos visto generarse, casi por un procedimiento de partenogénesis, el universo circular del claro, anuncio y simulacro de la perfección del mundo divino; y termina con el cazador que pierde su realidad en el bosque, siendo víctima de un encantamiento que le obliga a emprender el camino empinado del conocimiento. Cae la noche y Amor, “principio íntimo de una conexión universal y dinámica del mundo” (P. O. KRISTELLER 108), comienza la auténtica ascensión, volando al reino de su madre (*Stanze*, I, 68), indicando, casi obligando al intelecto humano, el camino de un destino de verticalidad. Y Iulio, o mejor, su alma, de esta escalera ideal no ha hecho más que subir el primer peldaño<sup>14</sup>.

#### LA PARÁBOLA DEL JARDÍN

El pasaje del bosque al jardín de Venus señala el paso definitivo de la experiencia ordinaria a la interior. La realidad concreta y tangible del bosque ha cedido el sitio a otra región de objetos. Árboles y flores, que del bosque eran mero complemento arquitectónico, pierden en el jardín su naturaleza de objetos empíricos para convertirse en arquetipos: son ideas. Las ideas son para Ficino “pensamientos de Dios” (P.O. KRISTELLER 263). Cada idea no es en realidad más que un aspecto particular del ser divino, o más bien, para utilizar una imagen ficiniana, “un color particular del todo de la luz divina” (P.O. KRISTELLER 263). Por lo tanto el conocimiento de las ideas es, en consecuencia, conocimiento de Dios, de un aspecto de su esencia infinita por definición. Cuando Cupido hiere a Iulio, con la misma flecha despierta el adormecido *appetitus naturalis*, es decir, su innata y necesaria tendencia hacia Dios, empujándolo así al proceso de conocimiento gradual que el alma debe cumplir y que culmina con la contemplación de Dios.

Dentro de este proceso de progresiva verticalidad, el árbol cumple una función importante. Por su misma naturaleza es pues “un agente privilegiado de la comunicación entre los tres mundos” (J. BROSE 7) -los infiernos, la superficie de la tierra y el cielo-, es manifestación por excelencia de la presencia divina<sup>15</sup>. De ahí la importancia absoluta que posee la

figura del árbol en el texto de las *Stanze* en cuanto, de una parte, resulta itinerario natural de una contemplación ascendente, modelo único de serenidad y sabiduría; de otra, en tanto arquetipo de una idea. Y la gran variedad de árboles que aparecen en el jardín de Venus no son más que un pequeño pero exquisito muestrario ficiniano de "ideas", contemplando las cuales el alma comienza el ascenso gradual hasta el último grado posible de la contemplación y, consecuentemente, del conocimiento. Los árboles que aparecen en la *Stanze* (I, 82-85), ya que deben desempeñar una función tan importante, no están escogidos al azar, son árboles especiales.

Nos encontramos con el abeto, la carrasca, el laurel, el ciprés, el álamo, el plátano, la encina, el haya, el cornizo, el sauce, el olmo, el fresno, el pino, el fresno silvestre, el arce, la palma, la hiedra, la vid, el boj y el arrayán. En general son árboles que transmiten una idea de fuerza y noble solidez (abeto, carrasca, plátano, haya); árboles que la tradición clásica ha envuelto en un halo de respeto sagrado (fresno, hiedra, arrayán); otros son además el fruto de una metamorfosis y participan tanto de la naturaleza humana como de la vegetal (laurel, álamo, pino, ciprés, encina, tilo).

Pero que el jardín fuera en época de Lorenzo un lugar consagrado a la meditación y a la contemplación de la belleza viene también confirmado por el arte de la jardinería que precisamente en el siglo XIV y en la corte de los Medici (primero de Cósimo y posteriormente de Lorenzo) vivió un momento de máximo esplendor. En el Renacimiento el jardín es el lugar del espíritu. Su naturaleza ordenada y armónica es la expresión del equilibrio y de la serena racionalidad de su creador, quien, siendo siempre un arquitecto<sup>16</sup>, recrea en él el *locus amoenus*, imaginado desde la antigüedad clásica como el lugar ideal, el refugio del "civil fastidio"<sup>17</sup> donde el mito se convierte en una realidad posible y donde su creador, además de convertirlo en una obra de arte botánica, construye un auténtico texto literario: el jardín es una representación codificada, es un lenguaje que sólo espíritus elegidos pueden descifrar. La naturaleza viene domesticada y plegada a la voluntad de representación del hombre, y el arte topiario obliga a las plantas a expresar plásticamente todo su potencial evocativo antropomorfizándose o reproduciendo la enigmática perfección de las figuras geométricas. El mundo vegetal, que significa ya en sí mismo una gran semiología, es elevado aquí a la categoría absoluta de símbolo. Árboles y plantas no constituyen ya un complemento importante del "bel paesaggio" sino que "hablan", portan mensajes naturalmente filosóficos (a la manera de Botticelli), puesto que precisamente para los filósofos y para los refinados entretenimientos de sus protectores se crean *ex novo* magníficos jardines.

Se impone aquí una referencia a la villa de Careggi, la preferida de entre las muchas que los Medici se hicieron construir, lugar de reunión de la Academia Platónica de Ficino y de todos los intelectuales que giraban en torno a ella: Pico, Poliziano, Landino, Donatello, Botticelli, Brunelleschi, Alberti y posteriormente Miguel Angel. Allí se reunían el 7 de noviembre para conmemorar la muerte de Platón, allí murieron Cósimo y Lorenzo y el mismo Ficino. La villa es pues un "santuario" (G. BAZIN 63). Y se sabe, por una carta de Alessandro Brocetti a Pietro Bembo, que el jardín de Careggi albergaba una rica colección de plantas, entre las cuales muchas exóticas y raras, que había sido ordenada por Lorenzo y de las que nos ha llegado un elenco parcial: el olivo, el arrayán, el roble, el álamo, el plátano, el pino, la encina, el cedro, el abeto, la haya, el pino de Flandes, además de una gran variedad de flores (G. BAZIN 63), que no sirven al propósito de este trabajo.

Este elenco de árboles recuerda con bastante claridad el que Poliziano compila en las *Stanze* (I, 82-85), lo que refuerza la idea de que dicho elenco sea un auténtico “código vegetal”, un *topos* que por su valencia de significado es adoptado por toda una serie de artistas que de alguna manera expresan en él su propia adhesión a la idea platónica de naturaleza, lugar metafísico, ideal y abstracto. Resulta significativo, por ejemplo, que un escrito como Sannazaro que lleva precisamente la idea de una realidad bucólica e irreal a sus últimas consecuencias estéticas y conceptuales, reproduzca (*Arcadia*, I) prácticamente la misma lista de árboles que se veía en Poliziano. Nos encontramos frente a un modelo definitivo de naturaleza ficticia, instrumental y racionalizada, vaciada de su sustancia misteriosa, mágica y sugestiva (que recuperarán los románticos) y plegada a las exigencias del gusto natural y filosófico de finales del siglo XV que impregna todos los ámbitos de la creatividad. También la Naturaleza termina siendo una creación de la mente humana.

No parece sin embargo determinante establecer si existía o no entre los personajes citados una relación efectiva de intercambio e influencia recíproca que pudiera condicionar la elaboración de un modelo idealizado de naturaleza que se ve repetido con, al menos, sospechosa fidelidad. En cualquier caso, la cercanía en la elaboración de estas obras, a menudo auténtica contemporaneidad, el que los autores pertenezcan a un mismo ambiente cultural -con la excepción de Sannazaro- y la repetición del mismo modelo natural, y en consecuencia, como se pretende, del mismo ideal filosófico, parecen autorizar un discurso como el que se ha esbozado. Quedan por recorrer otros caminos extremadamente sugerentes, como, por ejemplo, la espectacular, constante y demasiado precisa similitud entre momentos de la *Stanze* y algunas obras de la producción madura de Botticelli que, precisamente por una especie de reflejo especular evidentemente buscado, descartan una semejanza puramente fortuita. Basta leer las *Stanze*, I, 37, 43, 47, 55, 68, 72 para encontrar una correspondencia exacta del texto con partes de la *Primavera*<sup>18</sup> de Botticelli. Pero no es sólo este cuadro de Botticelli el que parece inspirarse en las *Stanze* si bien es cierto que es el que mejor recuerda el texto de Poliziano. En *Stanze*, I, 122 se desarrolla de hecho el motivo humanístico y, más concretamente, ficiniano de Venus y Marte recogido por Botticelli en un cuadro del mismo título, pintado en 1485-86, que ahora se encuentra en la National Gallery de Londres. Como señala N. Robb (N. ROBB 199-201), este cuadro puede verse como una visualización de la doctrina ficiniana del “temperamento mutuo” de los planetas, una temática astrológica a la que con frecuencia se refiere Ficino y para cuyo análisis remitiré a la obra citada.

Se propone, pues, un ejemplo de cómo el horizonte estético y filosófico trazado por Poliziano se puede ensanchar constantemente en más direcciones, en un intento de sondear la extremada complejidad de una época, el siglo XV, partiendo de sugerencias y sugerencias que afloran copiosamente en las páginas de las *Stanze*. He aquí como esta obra, desde este punto de vista, llega a convertirse en texto clave de toda una época, breve pero intensa, ya que de ella resume los valores, el clima y, en definitiva, recrea el gusto, revelándose un texto altamente complejo y semánticamente estratificado.

*[Trad. del italiano por Manuela Matas Llorente]*

## BIBLIOGRAFÍA

- BAZIN, German, *Paradisos. Historia del jardín*, Barcelona, 1990.  
BORSI, Stefano, *Paolo Uccello*, Art Dossier n. 69, Firenze, 1992  
BRANCA, Vittore, *Poliziano e l'Umanesimo della parola*, Torino, 1983  
BROSSE, Jacques, *Mitologia degli alberi, dal giardino dell'Eden al legno della croce*, Milano, 1994  
CORNICI, Guido, *Botticelli*, Art Dossier n. 49, Firenze, 1990.  
CORTI, Maria, *Metodi e fantasmi*, Milano, 1977  
GARIN, Eugenio, *La cultura filosofica del Rinascimento*, Bari, 1981  
GARIN, Eugenio, *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*, Milano, 1992  
KRISTELLER, Paul Oskar, *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, Firenze, 1988  
LENOBLE, Robert, *Storia dell'idea di natura*, Napoli, 1974  
PUCCINI, Davide, *Poliziano. Stanze, Orfeo, Rime*, Milano, 1992.  
ROBB, Nathan, *Neoplatonism of the italian Renaissance*, Londra, 1935.  
TAGLIOLINI, Alessandro, *Storia del giardino italiano*, Firenze, 1994  
ZAMBRANO, María, *Claros del bosque*, Barcelona, 1993.

## NOTAS

1. "Esta curiosidad constituye la grandeza de este periodo, pero, frente a las maravillas de la Naturaleza, se renuncia a someterla a las leyes. Y este es el drama del Renacimiento. Las reglas de Aristóteles, las únicas que hasta este momento se habían propuesto como válidas para 'pensar' la Naturaleza, comienzan a ser cuestionadas pero nadie se preocupa de sustituirlas, dado que la Naturaleza es imprevisible. Entre el abandono de la Escolástica y, cien años más tarde, la invención de la Física matemática, el siglo XVI conoce, si así puede llamarse, la ausencia de leyes. Los hombres del Renacimiento amaban la Naturaleza apasionadamente, la sentían como poetas, pero no llegaron a conocerla porque, cautivados por la sensación y la maravilla, nunca se resignaron a pensarla" (R. LENOBLE 328)

2. Es importante insistir en las características de esta nueva idea de Naturaleza, en su absoluta divergencia con la concepción medieval, en su carácter científico y, especialmente, en su funcionalidad casi exclusivamente estética. Como nos recuerda Lenoble, "esta Naturaleza no la vemos en modo alguno adaptarse a nuestra ciencia: en compensación, le conviene el poeta. [...] La Naturaleza de los artistas y poetas del siglo XVI es la misma Naturaleza que la de los eruditos de la época. Una y otra encuentran más allá de la Edad Media la forma que tenían en el mundo antiguo. Considerando hasta en sus últimas consecuencias el dogma de la creación, la Escolástica había situado la Naturaleza dentro de la ciencia, como una obra armoniosa de Dios; en la moral, como la escalera de Jacob que, escalón a escalón, conducía el alma a través de los cielos visibles hasta el firmamento. Al hombre, no le pedía más que un mínimo de preocupaciones y cuidados. Conectando, por el contrario, con el pensamiento antiguo, el Renacimiento diviniza de nuevo la naturaleza [...]. El naturalismo del Renacimiento polariza toda la vida espiritual del hombre, por esta razón, la Naturaleza secunda los milagros, por él se hace providencia, a este hombre, en fin, envía como mensajeros los astros y los genios tutelares" (336).

3. En este sentido, Maria Corti habla de una "epidemia bucólica" que, en posesión de un "código simbólico y estilístico" específico, se difunde desde Florencia al resto de los centros culturales italianos hasta llegar a convertir Italia en un "gran club bucólico" (M. CORTI 286 ss). Esta definición resulta, no obstante, reductiva ya que se refiere sólo a un aspecto (la temática pastoral y el *topos* arcádico) de un fenómeno, de un código ciertamente más amplio, el que aquí se define como "natural", del cual lo bucólico representaría una ramificación, un subcódigo.

4. "El retorno de Platón determinó, más que direcciones definitivas del pensamiento, una atmósfera, una forma de entender la problemática filosófica, un modo de hacer que penetre en los diversos campos de la cultura. El platonismo significó, más que una determinada doctrina, un lenguaje y un gusto: en definitiva, si se quiere, una moda que, por medios diferentes, llegó a todas partes: a la literatura, a las artes figurativas, a la ciencia, a las costumbres [...] Al mismo tiempo, se difunde la idea de un mundo de la naturaleza en el que se reflejan como en un espejo oscuro los modelos eternos, la razón de todas las cosas. La propia naturaleza se ve como animada de una fuerza íntima que la agita, la vivifica, hace que se desarrolle" (E. GARIN, *La cultura del Rinascimento* 130-132)

5. Véase E. GARIN, *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo* Laterza, Bari, 1975, pp. 91-120 y, del mismo autor, *La cultura filosofica del Rinascimento italiano, Ricerche e documenti*. Bompiani, Milano, 1994.

6. A partir de ahora las referencias textuales a las *Stanze* se referrán únicamente a la primera parte de la obra, es decir, al *Libro primo*, (*Stanze*, I, 1-125), de la edición de D. Puccini (Garzanti: Milano, 1992)

7. Sin realizar una investigación exhaustiva, se podría fijar en 180, a título puramente ilustrativo, el número de términos de este tipo que se acumulan en el texto a partir del *incipit* narrativo real (*Stanze* I, 8); es decir, una vez que se abandona el motivo épico-encomiástico del prólogo. Objeto de este análisis será el texto comprendido entre las *Stanze*, I, 8 y las *Stanze*, I, 125.

8. Es fundamental en este sentido la contribución de Paul Oskar Kristeller (87 ss) que se dirige a resaltar la importancia que ha tenido la figura retórica de la parábola en toda la tradición platónica, dentro de la cual desempeña la función de "instrumento preferido del pensamiento". En esta tradición se inserta Ficino, enriqueciéndola. "En la elección de conceptos y en su representación, [Ficino] manifiesta una extraña mezcla de rigidez y gracia en la que parece repercutir la sensibilidad artística de la época que es bien diversa de la claridad y grandiosidad de Platón y del impulso sublime de Plotino. Pero más importante que esta impresión es la función interior de la parábola; es decir, la relación entre la imagen y el pensamiento [...]. En las parábolas de Ficino existe un momento nuevo y ontológico, y en la conexión exterior de los conceptos se esconde un simbolismo interno de las cosas. En consecuencia, entendemos por símbolo el hecho de un objeto real que en virtud de una similitud en su esencia indica otro objeto real; y por tanto el simbolismo es la relación interior del símbolo hacia el objeto de ese significado. El símbolo nace de la parábola en cuanto que ésta, desligada de su conexión con el intelecto, se traslada a la realidad y prácticamente; y puesto que la relación entre la imagen y el pensamiento se transforma en una relación real de objetos reales, se deriva que en esta relación se manifiesta una conexión oculta entre los miembros separados del mundo. La manera de pensar simbolista asume, según parece, momentos propios de la parábola por atributos inmediatos de los objetos, intentando entender con este método la esencia y la unidad interna de las cosas".

9. Cfr. J. Brosse, 150-155.

10. "Y en este umbral mismo del vacío que crea la belleza, el ser terrestre, corporal y existente, se rinde; rinde su pretensión de ser por separado y aun la de ser él, él mismo; entrega sus sentidos que se hacen unos con el alma. Un suceso al que se ha llamado contemplación y olvido de todo cuidado" (M. ZAMBRANO 53).

11. Puede parecer superfluo recordar que el discurso natural de Poliziano, las recurrentes referencias a la simbología botánica y concretamente a la floral, no son más que una nueva semantización de todos los tópicos clásicos que de Ovidio llegan a los escritores de la edad de plata, Claudiano y Stazio entre otros.

12. Este paso es fundamental incluso desde el punto de vista del cambio de "escenografía" que está teniendo lugar. Después de abandonar la "selva oscura" donde todavía siguen vagando a la búsqueda de Iulio sus amigos, la acción se traslada, se va gradualmente trasladando, precisamente del bosque al jardín; un jardín que aún no es protagonista absoluto y espectacular de las siguientes escenas, sino un jardín, primero, sugerido y, posteriormente, construido literalmente delante de los ojos del lector. Es un jardín muy pequeño, casi una jardinera, pero que tiene la función de evocar otro, de muy diferentes proporciones: el del reino de Venus. Anuncia su próxima aparición fundamentalmente la ninfa que, demostrando una extraordinaria ductilidad metamórfica, aparece aquí con los mismos rasgos que la Flora de la *Primavera* de Botticelli. [Una simple comparación del texto (*Stanze*, I, 47) con el cuadro permite verificar la sorprendente semejanza entre las dos representaciones]. Lo importante aquí es señalar, principalmente en el plano iconográfico y en consecuencia simbólico, que el pasaje del bosque perspectivamente real de Paolo Uccello al perspectivamente irreal jardín botticelliano indica el pasaje de un mundo a otro; el primero construido horizontalmente, el segundo totalmente vertical; el primero humano, el segundo divino.

13. Cfr. P.O. KRISTELLER, 241-266.

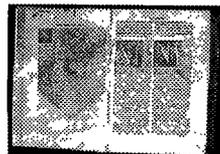
14. Un análisis más profundo de las implicaciones de la *doctrina del amor universal* que Ficino desarrolla, con algunas variaciones importantes, en *De Amore* y en *Theologia*, se encuentra en Kristeller 108 ss.

15. "A través del canal que le ofrece el árbol que une tierra y cielo, consciente e inconsciente, quien medita puede ascender o descender, pasar de la materia oscura y subterránea, de la que un día surgió, a la pura energía luminosa que lo anima, y hacia la cual tiende" (J. BROSSE 29).

16. A este tema se refiere el tratado de L. B. Alberti *De Re Aedificatoria* escrito aproximadamente a mediados del siglo XV que establece las reglas de construcción del jardín según los nuevos cánones del Renacimiento; el primero de todos determina que debe ser un espacio básicamente "arquitectónico" (A. TAGLIOLINI 57).

17. Véase el desarrollo conceptual y estético del *topos* del *locus amoenus* en *Altercazione* (I, I-50) de Lorenzo el Magnífico.

18. El cuadro que se conserva en los Uffizi data de 1482 y fue pintado para Lorenzo di Pierfrancesco de Medici, primo segundo de El Magnífico.



\* \* \*