



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE PSICOLOGÍA

DE LA IMPRENTA A LA RUECA Y DEL PAPEL A LA PIEL:  
UN ESTUDIO DEL HOMBRE DEL RENACIMIENTO DESDE  
LA HERMENÉUTICA DEL ARTE

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN PSICOLOGÍA

P R E S E N T A

**BRENDA ABIGAIL ROCHA TANGASSI**

DIRECTOR: DR. ARMANDO GUTIÉRREZ ESCALANTE

REVISOR: MTRO. JUAN CARLOS HUIDOBRO MÁRQUEZ



CIUDAD UNIVERSITARIA, CIUDAD DE MÉXICO, 2021.



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres por siempre dar lo mejor de sí, y un poco más.

A Tsandy y Robertito.

Al círculo, cuyo centro está en todos lados y periferia en ninguno.

## Agradecimientos

Profesor Roberto Ruiz Guadalajara, gracias por la mirada que regresa al ojo preñada de gaviotas enamoradas del crepúsculo.

Armando, gracias por nunca entrar al aula sin la pasión en el bolsillo, por todo tu apoyo durante la realización de este proyecto y, sobre todo, por hacerme saber que mis letras no eran mudas.

Huido, gracias por tu guía en la elaboración de este trabajo, así como por tus manos sinceras que, si no escriben sobre el papel, es porque se alzan desde la trinchera del alumnado.

Profesor Pérez Cota, le agradezco el trueque de dudas por certezas. Su clase en el comienzo, y las asesorías en el camino, hicieron del final un lugar inevitable.

Marce, gracias por ayudarme a descubrir el infinito que se forma entre dos espejos, agradezco a lo sincrónico el habernos encontrado.

Vane, Edson, gracias por haber hecho de cada rincón en la facultad un testigo de nuestras risas, fueron la sonrisa segura en los días más inciertos.

Bebés, grazie per il viaggio che mi entra per il ricordo ma mi esce per il cuore, per le risate senza fine e, soprattutto, per l'amicizia che mi sembra fraternità.

# Índice

<b>Resumen .....</b>	<b>7</b>
<b>Introducción .....</b>	<b>8</b>
<b>Capítulo I El hombre como Animal Simbólico: <i>Homo symbolicus</i> .....</b>	<b>11</b>
1.1 ¿Qué es el hombre?.....	11
1.2 La cultura: simbolismo compartido .....	13
1.3 Arte y cultura .....	14
1.4 Los arquetipos: estructuradores de la cultura. ....	15
1.5 Arte y arquetipo .....	18
1.6 El hombre: Entre los símbolos de la consciencia y la inconsciencia .....	19
<b>Capítulo II El hombre como animal religioso: <i>Homo religiosus</i> .....</b>	<b>20</b>
2.1 El símbolo como mediador entre lo sacro y lo profano.....	20
2.2 Lo trascendente: Breve recorrido histórico.....	21
2.3 Las funciones de lo trascendente .....	23
2.4 La postura epistemológica de la psicología ante lo sagrado.....	24
2.5 La creencia en la divinidad manifestada como arquetipo .....	25
2.6 ¿Qué aporta a la psicología pensar al hombre en tanto <i>homo religiosus</i> ? .....	26
<b>Capítulo III El Arte como Espejo del <i>Homo Religiosus</i> y del <i>Homo Symbolicus</i>.....</b>	<b>28</b>
3.1 ¿Qué es el arte? .....	28
3.2 El arte en su sentido espiritual.....	29
3.3 El arte en su sentido social.....	30
3.4 El arte renacentista .....	33
3.5 La hermenéutica del arte .....	34
<b>Capítulo IV <i>El David</i> de Miguel Ángel Buonarroti.....</b>	<b>37</b>
4.1 El sentido literal de la obra .....	37
4.1.1 Introducción .....	37
4.1.2 Vida y religión.....	38
4.1.3 Entre la religión y la ciencia.....	39
4.1.4 Política renacentista .....	41
4.1.5 Una vuelta a los clásicos .....	42
4.1.6 El significado literal de <i>El David</i> .....	44
4.2 El sentido alegórico de la obra.....	44
4.2.1 La historia de David y Goliat .....	45
4.2.2 David como arquetipo del héroe .....	45
4.2.3 El arquetipo del héroe entendido desde la mirada renacentista.....	46
4.2.3.1 La cábala y el ascenso del héroe.....	46
4.2.3.2 El héroe y el panteísmo de Nicolás de Cusa.....	48
4.2.3.3 El significado espiritual de <i>El David</i> .....	49
<b>Capítulo V <i>El hombre de Vitruvio</i> de Leonardo da Vinci.....</b>	<b>49</b>

5.1 <i>El sentido literal de la obra</i> .....	50
5.1.1 Introducción .....	50
5.1.2 Las raíces del humanismo .....	51
5.1.2.1 El paganismo.....	51
5.1.2.2 El humanismo cívico y la tradición clásica.....	51
5.1.4 La reivindicación del hombre .....	53
5.1.5 Desarrollo científico.....	55
5.1.6 El significado literal de <i>El hombre de Vitruvio</i> .....	58
5.2 <i>El sentido alegórico de la obra</i> .....	58
5.2.1 El arquetipo del mandala.....	58
5.2.2 El mandala comprendido desde su época .....	59
5.2.2.1 El hombre de Vitruvio como microcosmos.....	59
5.2.2.2 El significado espiritual de El hombre de Vitruvio.....	61
<b>Capítulo VI <i>La Última Cena de Leonardo da Vinci</i> .....</b>	<b>61</b>
6.1 <i>El sentido literal de la obra</i> .....	62
6.1.1 Introducción .....	62
6.1.2 Dominicos, franciscanos y la Curia .....	62
6.1.3 El significado literal de <i>La última cena</i> .....	64
6.2 <i>El sentido alegórico de la obra</i> .....	65
6.2.1 La historia de Cristo.....	65
6.2.2 El arquetipo de la totalidad.....	65
6.2.3 El arquetipo del hombre divino .....	66
6.2.4 La eucaristía .....	67
6.2.5 La traición .....	68
6.2.6 El amor: núcleo del cristianismo.....	69
6.2.7 Los arquetipos de totalidad, hombre divino, y el amor-ágape entendidos desde el contexto renacentista .....	70
6.2.7.1 La totalidad humana y la alquimia.....	70
6.2.7.2 El hombre divino: entre el microcosmos y el panteísmo. ....	71
6.2.7.3 La paganización del amor-ágape.....	71
6.2.7.4 El significado espiritual de La última cena .....	72
<b>Capítulo VII Ópera <i>La Fábula de Orfeo</i> de Claudio Monteverdi .....</b>	<b>73</b>
7.1 <i>El sentido literal de la obra</i> .....	73
7.1.1 Introducción .....	74
7.1.2 El mecenazgo .....	74
7.1.3 Los círculos intelectuales .....	76
7.1.4 Las críticas a la Iglesia y el Concilio de Trento .....	77
7.1.6 El significado literal del Orfeo .....	78
7.2 <i>El sentido alegórico de la obra</i> .....	79
7.2.1 La historia de Orfeo y Eurídice.....	79
7.2.2 El arquetipo de héroe en Orfeo .....	80
7.2.3 ¿Por qué falló Orfeo? .....	81
7.2.3 El arquetipo del héroe entendido desde su época.....	81
7.2.3.1 Orfeo y el cristianismo.....	81
7.2.3.2 El significado espiritual de La fábula de Orfeo .....	82
<b>Capítulo VIII <i>El Príncipe</i> de Nicolás Maquiavelo .....</b>	<b>83</b>
8.1 <i>El sentido literal de la obra</i> .....	83
8.1.1 Introducción .....	83
8.1.2 Los conflictos políticos de la Italia renacentista .....	84
8.1.3 Hacia la secularización del pensamiento: el renacimiento como puente a la modernidad.....	85
8.1.4 Maquiavelo y el hombre moderno .....	87

8.1.5 El significado literal de <i>El príncipe</i> .....	88
8.2. <i>El sentido alegórico de la obra</i> .....	88
8.2.1 Las características del príncipe de Maquiavelo .....	88
8.2.2 El arquetipo del rey.....	89
8.2.3 El arquetipo del rey visto desde el renacimiento.....	90
8.2.4 El significado espiritual de <i>El príncipe</i> .....	90
<b>Capítulo IX ¿Quién fue el Hombre del Renacimiento?</b> .....	<b>91</b>
<b>Reflexión final</b> .....	<b>98</b>
<b>Referencias</b> .....	<b>100</b>

## Resumen

La presente tesis busca comprender al hombre del Renacimiento italiano utilizando como herramienta metodológica la hermenéutica del arte; para ello, se parte de la definición de ser humano como animal simbólico (*homo symbolicus*) y religioso (*homo religiosus*), y del arte como un lenguaje simbólico cuyos niveles de interpretación apuntan a un sentido literal, relacionado con el contexto social de la época, y a un sentido alegórico, centrado en la espiritualidad humana. En el marco de la psicología, las teorías utilizadas para alcanzar el propósito de la investigación fueron la teoría de la cultura como universo simbólico y la teoría de los arquetipos.

Palabras clave: *Renacimiento italiano; Hermenéutica del arte; Homo symbolicus; Homo religiosus; Espiritualidad; Cultura como universo simbólico; Arquetipos.*



## Introducción

La psicología es la gravedad de dos pensamientos que caen por su propio peso en lo profundo de nuestro ser: ¿Qué somos? Y ¿por qué somos lo que somos?

En el “¿Qué?” hallamos una mirada obnubilada, unos ojos que se abren grandes de entendimiento o se cierran para sí resguardando un instante profundo. Nuestra disciplina, la guardiana de los ojos grandes, ha dejado de lado los momentos donde las sincronicidades nos atrofian el reloj, los sueños se deslizan bajo las pestañas y escuchamos el recuerdo de un lugar sin tiempo. Hemos olvidado al *homo religiosus*.

Desde sus orígenes, el camino de la existencia humana ha registrado situaciones que asemejan una cascada, cuyo intento por aprehenderlas serpenteando con palabras termina en calima acuática de puntos, comas y letras a sus faldas, momentos donde no sorprende que los animales hablen con el cristalino. A lo humano siempre le ha atravesado la trascendencia.

Dado que la relevancia de lo mítico a través de nuestra historia ha sido directamente proporcional a su ausencia dentro de la psicología, decidí que este trabajo habría de regresar la mirada al ojo cerrado para sí; fue entonces que, buscando entre los rincones de nuestra área, encontré una de las pocas propuestas que había enfrentado el problema de lo trascendente, la teoría arquetípica jungiana me dio su mano como aliada al emprender esta travesía.

Sin embargo, al sueño le sigue el amanecer de los ojos y, la respuesta a aquel “¿Qué?”, también debía considerar los instantes donde la mirada, lo que menos quiere hacer, es cerrarse.

En un pasado sin nombre, el último homínido contempló en silencio al primer *sapiens*, le contó con la mirada una historia que ya no le pertenecía, y entendió que ese era el fin. El mar de las pupilas quizá se desbordó un poco para decir adiós, pues ambos sabían que,

navegando aquellas lágrimas hubiesen llegado a distinto lugar. El primer último, aún hablaba con el cristalino, al último primer, se le colaban los silencios por el vitral de la cultura.

Somos el *homo symbolicus* al que la vida se le filtra por los ojos de vitral. Herederos de una cultura, interpretamos lo que acontece de acuerdo a nuestros símbolos y, por ello, aún si en tanto humanos compartimos la mirada hacia lo trascendente, también somos diversidad en nuestras costumbres, tradiciones y formas de ver el mundo.

De esta manera, comprendí que los parpadeos a lo largo de la historia no siempre habían mirado hacia el mismo lugar. Al ¿Qué somos? le atravesaba la pregunta por el ¿Cuándo? Y, como respuesta, elegí estudiar al hombre del Renacimiento italiano, por un lado, por el amor que siento hacia ese país, y, por otro, porque su mirada barre el mundo hasta nuestros días.

El Renacimiento, entendido como un movimiento cultural que se originó entre las élites de los 1400 y 1500 en Italia, fue la cuna de muchos de los símbolos que al día de hoy nos filtran la realidad. Nuestros valores cosquillearon las ideas del humanista, nuestros métodos buscaron su camino entre las circunvoluciones de da Vinci y la duda renacentista, fugitiva entre oración y oración, se resguardó en la cárcel de nuestra fe.

Desde lo alto del primer párrafo, el “¿Por qué somos lo que somos?” cae sutil, bamboleándose entre letras. Busca su respuesta en la línea temporal de los parpadeos, en la estela histórica desde el primer despertar, hasta el último ojo que hoy se cierra contemplando un ensueño. Ha de encontrar sus respuestas en el inicio.

“Hágase la luz”, exclamó Dios, y el hombre reaccionó con un asombro tal que por los ojos de vitral se le filtró la luz, refractando el haz dentro de sí en muchos pequeños “haz”. “Haz, haz, haz”, entonces el hombre nunca dejó de hacer. Creamos los mapas, para saber

dónde sí es, los relojes que dicen cuándo no es y los libros que definen lo que es, qué es. Nos hicimos.

En ese *hasernos*, o darnos ser, nos encontramos con el ¿Qué hicimos?, e hicimos del “¿Qué hicimos?” una propuesta, la de la cultura entendida como un universo simbólico. Esta teoría, respondió a la pregunta en gerundio: “estamos haciendo”, y, por lo tanto, el recorrido de millones de años desde el último primer hasta los últimos, era una línea constante de “estamos *haciendo*”. La apertura en la respuesta, me permitía entender el por qué somos y hemos sido tan diferentes a lo largo de los siglos, es por ello que decidí, en conjunción con la idea arquetípica, enmarcar este trabajo dentro de esta perspectiva.

Delimitado el marco teórico, sólo me faltaba encontrar una perspectiva para adentrarme en el hombre renacentista, necesitaba algo que reconociera las diferencias culturales, pero que también pudiese rodear los bordes de una cascada sin terminar difuminándose en calima acuática, fue entonces que imaginé a la orquesta peinando con sus vientos al indomable torrente, haciendo de las gotas notas y de las caídas calderones mudos. Encontré el lenguaje, más allá de las palabras, que me permitía mirar a lo humano en toda su complejidad.

Para abordar al arte, entramado de símbolos y fe, y reflejo del parpadeo, decidí trabajar con la hermenéutica. El proceso de contextualización me permitiría conocer los vitrales florentinos, el ojo con el que los renacentistas miraron al mundo; mientras tanto, los significados arrojados por el arte serían una ventana al mundo de los arquetipos, en otras palabras, un guiño apuntando hacia la trascendencia.

Con el camino ya trazado, ahora podía buscar al hombre del renacimiento en la historia que se cuele entre la apertura y el cierre, pues “una mirada escandida en suaves parpadeos, impone un ritmo de intercolumnios en la cadencia con la que los rostros del pasado acuden a nuestra memoria” (Ruiz Guadalajara, 2020).

## **Capítulo I El hombre como Animal Simbólico: *Homo symbolicus***

### 1.1 ¿Qué es el hombre?

A lo largo de la historia de las ciencias sociales muchos han sido los intentos por definir al ser humano; algunos han argumentado que lo que lo distingue del resto de los animales es su racionalidad, otros han dicho que más bien es su capacidad para fabricar herramientas y controlar su medio, también ha habido quienes defienden que su habilidad social es la que lo caracteriza. Sin embargo, todas estas visiones olvidan que ninguna de esas facultades sería posible sin la capacidad para simbolizar (Cassirer, 1944/1997).

Aun después de numerosos esfuerzos por parte de los primatólogos para desarrollar el pensamiento simbólico en los chimpancés, con quienes compartimos alrededor del 99% de ADN, no se ha logrado que ningún otro animal, aparte del ser humano, pueda establecer por convención que un determinado objeto representa a otro (Medina Liberty, 2019).

Desde muy temprana edad el hombre es capaz de simbolizar. Al haber nacido dentro de una cultura en específico es heredero de una serie de significados que le permiten relacionarse con el mundo que le rodea y consigo mismo de una determinada manera (Causado, 2014).

En este punto, es importante señalar que no debemos ver al hombre como un ser pasivo determinado por las significaciones propias de su cultura, por el contrario, en la intersubjetividad el ser humano va creando nuevos significados, hace y rehace sus símbolos de forma tal que se convierte en un creador de realidades (Giménez Montiel, 2005).

Además de ser una convención de representación de un objeto por otro, un producto cultural y un conjunto de significados, los símbolos son una representación de lo

desconocido: “Son el medio interpretativo que permite comprender los aspectos complejos de la realidad” (Amador Bech, 1999, p. 66).

Aunque pareciera ser contradictoria la noción de los símbolos como conjunto de significados que regulan la vida cotidiana del hombre y los mismos en tanto aquello que apunta a lo desconocido, la contradicción se disuelve al comprender que el símbolo es algo que apunta a varios niveles de realidad: “Es un signo que ofrece un significado manifiesto y un significado oculto” (Beuchot, 2008, p. 140).

Una vez introducidos al concepto de “símbolo” y su relación con el ser humano, es pertinente preguntarnos cuál es el origen de estos símbolos y en dónde encontramos la red de significados que median la vida del hombre.

Antropólogos, psicólogos sociales y demás estudiosos de las ciencias humanas han argumentado que la cultura es la que le confiere al hombre los símbolos que median su vida (Bruner, 1991).

Que una sociedad adopte o desarrolle ciertos símbolos y no otros depende de gran cantidad de factores, por ejemplo, el surgimiento de nuevos símbolos muchas veces es consecuencia de una invención en el terreno de la filosofía, la danza, la música, el entretenimiento, etc., o bien consecuencia de un cambio en las condiciones materiales del mundo (Giménez Montiel, 2005).

Otra forma en la que las culturas se enriquecen es adoptando símbolos de otras sociedades. Asimismo, existe lo que desde la sociología se ha denominado con el nombre de “modernización” es decir, una tendencia a la complejización de las sociedades con el paso del tiempo (Giménez Montiel, 2005).

Ahora bien, así como cada cultura presenta sus particularidades producto de los factores ya mencionados, también se han encontrado regularidades, en otras palabras, esquemas que se repiten en cualquier cultura independientemente de su localización o del

momento histórico en el que se encuentren. En palabras de Jung (1964): “El arquetipo es una tendencia a formar tales representaciones de un motivo, representaciones que pueden variar muchísimo en detalle sin perder su modelo básico” (p. 67).

El arquetipo, malinterpretado en muchas ocasiones, no hace referencia a representaciones heredadas, sino, más bien, a modelos básicos, por ejemplo, la “hostilidad entre hermanos” está presente en todas las culturas, sin embargo, la forma en la que se representa varía en cada una (Jung, 1964).

Resumiendo, los símbolos que determinan la realidad humana son producto de su cultura, y a su vez la forma en la que ésta se manifiesta está moldeada por gran cantidad de factores, entre ellos vestigios arcaicos comunes a toda la humanidad. De esta forma, para comprender las significaciones humanas es necesario profundizar en qué estamos entendiendo por “cultura” y cómo definimos el concepto de “arquetipo”.

## 1.2 La cultura: simbolismo compartido

A la cultura se le ha definido de muchas maneras a lo largo de los años; se ha argumentado desde que es un patrimonio constituido por las así llamadas “bellas artes”, tales como la música y la literatura, hasta que es un mundo de significados compartidos, pasando por la definición de cultura como el conjunto de creencias, tradiciones, valores y conocimiento en general producto de una sociedad (Giménez Montiel, 2005).

En palabras de Bruner (1991): “El concepto fundamental de la psicología humana es el de significado y los procesos y transacción que se dan en la construcción de los significados” (p. 47). Comprender al hombre desde esta perspectiva implica entender los estados intencionales que hay detrás y el papel que los “sistemas simbólicos de la cultura” juegan en éstos. Es decir, implica pensar en la cultura como el conjunto de símbolos que median al ser humano.

Dado lo anterior, el concepto de cultura que nos atañe como psicólogos es el de un conjunto de significados compartidos, un mundo simbólico que moldea la realidad del ser humano. Como señala Geertz (1973/2003): “El hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre” (p. 20). Reafirmando la dependencia símbolo-cultura, White & Steenks (1982) comentan que la cultura es: “La clase de cosas y acontecimientos que dependen de simbolizar” (p. 139).

Los símbolos que la cultura le brinda al hombre tienen un papel determinante en su vida, es gracias a éstos que su vida adquiere un sentido, a veces incluso este sentido puede sobreponerse a situaciones avasalladoras como el sufrimiento (Bruner, 1991).

Además, la urdimbre de significados nos permite ordenar y comprender tanto al mundo como a nosotros mismos, nos da la posibilidad de tener una identidad individual y social, permite la comunicación entre los seres humanos, y confiere al ser humano la posibilidad de crear sistemas éticos (Giménez Montiel, 2005).

De igual forma, la cultura es la herramienta que media el desarrollo de funciones psicológicas superiores en nuestra especie, tales como la resolución de problemas, la atención voluntaria, el lenguaje, el pensamiento, entre otros (Lucci, 2006).

Por otro lado, otra de las conductas que se ha catalogado como específica de nuestra especie es la espiritualidad (de la cual hablaremos más adelante). Esta interacción profunda con la experiencia trascendente también es resultado de la vida simbólica (Geertz, 1973/2003).

### 1.3 Arte y cultura

Los símbolos pueden clasificarse en dos tipos: los interiorizados y los exteriorizados, los primeros son estructuras mentales que sirven como modelo de comportamiento para el actor, mientras que los segundos son tangibles, como, por ejemplo, las prácticas y los objetos de la vida cotidiana. Entre estos últimos encontramos las obras de arte, que, como

cualquier otro símbolo objetivado, en realidad no es otra cosa que el reflejo de la cultura que cada sociedad ha interiorizado (Giménez Montiel, 2005). Como menciona Kandinsky (1911/2011): “El artista, como hijo de su época, ha de expresar lo que es propio de ella” (p. 56).

Los símbolos que conforman la cultura, y por lo tanto la mentalidad de los individuos, son los mismos que se representan en las obras de un determinado momento. González Rey (2008) afirma que “El arte pasa a ser una excelente vía para el estudio de la subjetividad y del funcionamiento social de un determinado momento histórico” (p. 143).

Uno de los elementos más importantes en el arte son los arquetipos, mismos que como mencionamos anteriormente cuentan con una función fundamental en la creación de la cultura.

#### 1.4 Los arquetipos: estructuradores de la cultura.

De acuerdo con el psicólogo Carl Gustav Jung, todos los seres humanos tenemos acceso a un inconsciente común, al cual él denominó “inconsciente colectivo”, en sus palabras: “Esa parte de la psique que conserva y transmite la común herencia psicológica de la humanidad” (Jung, 1964, p. 107).

Este conocimiento que compartimos todos los seres humanos se manifiesta en forma de arquetipos. Éstos son procesos que estructuran nuestra forma de pensar, una preformación psíquica heredada común a toda la especie que, si bien es compartida en tanto estructura, no debe confundirse con su contenido, pues éste es significado a partir de la sociedad en la que se encuentra (Amador Bech, 2017).

Ahora bien, aunque se han planteado otras estructuras psíquicas preformativas, como la gramática generativa de Noam Chomsky, lo que caracteriza a los arquetipos es que hacen referencia a los motivos más trascendentes de la existencia humana: “Son imágenes



guía que nos permiten penetrar en los misterios profundos de la vida” (Amador Bech, 1999, p. 66).

Jung argumentaba que el que todos tengamos acceso a los arquetipos es producto de nuestra herencia biológica, así como los animales no humanos nacen con determinados instintos, el cerebro humano está formado de tal manera que los arquetipos moldean su pensamiento:

El niño nace con un cerebro claramente diferenciado que es el producto de la herencia biológica. Enfrenta los estímulos sensoriales con aptitudes definidas [...] Su presencia imprime en el niño y en el soñador la estampa antropomórfica. Se trata de los arquetipos que dirigen la actividad de la fantasía por caminos definidos. (Amador Bech, 1999, p. 70).

Algunos ejemplos de arquetipos son “El Héroe”, “El Padre” “La Gran Madre Tierra”, “El Viejo Sabio”, “El Ánimus”, “El Ánima”, “La Sombra”, entre otros (Peregrino Cela, 2016). Cada uno de estos arquetipos se encuentra presente en cualquier cultura a lo largo de toda la historia humana. Si bien el contenido de cada uno es propio de la sociedad en donde surge, su forma se mantiene intacta (Jung, 1964).

De esta forma, se empieza a vislumbrar la importancia del arquetipo en la estructuración de la cultura. Por ejemplo, aunque la mujer pueda ser significada de diversas maneras; como dadora de vida, como dotada de una especial intuición, como cuidadora, etc., su presencia se hará notar en el mundo simbólico de cualquier sociedad.

Aunque una cultura la signifique como “dadora de vida” y otra como “ser intuitivo”, en ambas será objeto de prácticas rituales, representaciones artísticas, reflexiones filosóficas, representaciones en los sueños de los individuos, etc. Es decir, cualquier arquetipo dará forma a un sinfín de simbolismos que configurarán una cultura en particular. El arquetipo es materia prima en la conformación de la cultura.

Para comprender a la cultura renacentista, partiendo de las obras que elegimos analizar, será necesario ahondar más en los arquetipos de “El héroe”, “El mandala”, “La totalidad”, “El hombre divino” y “El rey”. En cuanto al primero, Jung señala que su esquema es el de un viaje donde el héroe sale de la comunidad para enfrentarse con grandes obstáculos, cuando logra vencerlos, se convierte en una persona más auténtica, capaz de traer bienestar a los suyos en su regreso (Hartman & Zimberoff, 2019).

La estructura del arquetipo del mandala es la de un conjunto de figuras que representan el núcleo psíquico de la mente humana, es decir, que representan “la realidad psíquica autónoma que se caracteriza por una fenomenología idéntica que se repite siempre en todas partes” (Jung, 1944, p. 102).

El arquetipo de la totalidad hace referencia a la persona que ha logrado integrar todas las partes que lo constituyen; sus características positivas y negativas, su parte mundana y su parte espiritual, etc.; a esta conciliación de los opuestos le sigue la trascendencia, es decir, un estado de ser más allá de la dualidad (Jung, 1951/1986).

El arquetipo del hombre divino parte del mito de Dios y el hombre como uno solo. De acuerdo a esta historia, hubo un punto en la existencia en el que el ser humano se encontraba ligado a Dios, sin embargo, sus malas decisiones lo llevaron a la separación. Es, pues, la función del hombre divino, lograr la religación y, de esta forma, guiar a los demás para que también puedan alcanzarla (Ruiz González, 2015).

Con relación al arquetipo de rey, la estructura subyacente es la del gobernante que es capaz de crear una civilización convirtiendo el caos en orden, de modo tal que su sociedad pueda prosperar. Sin embargo, el arquetipo también puede manifestarse en un sentido negativo, cuando el rey se convierte en inflexible y tiránico, interesado únicamente en sí mismo (Gillette & Moore, 1990).

A lo largo de este trabajo se profundizará más en cada uno de los arquetipos y, sobre todo, en el contenido que fueron adoptando en el contexto renacentista, porque, si bien Jung interpretaba estos esquemas desde el punto de vista psicológico, también es cierto que cada cultura ha dotado a la estructura arquetípica de un mundo de significados único, no necesariamente ligado a la parte psíquica del ser humano.

### 1.5 Arte y arquetipo

Como mencionamos anteriormente, una de las formas culturales exteriorizadas de mayor relevancia es el arte; éste también guarda estrecha relación con los arquetipos. A lo largo de toda la historia de esta disciplina encontramos que se repiten motivos arquetípicos en las obras. Así como al espectador le fascina el contenido arcaico que encuentra en el arte, el propio artista también es presa de esta fascinación durante el proceso creativo, es por ello que plasma estos motivos en su creación (León Del Río, 2009).

Son varios los artistas que han señalado a la intuición, el sueño y demás fenómenos de índole más bien inconsciente como la fuente de inspiración en sus obras: “Creemos erróneamente que todo procede de nuestras intenciones [...] que inventamos cosas nuevas cuando realmente todo mana espontáneamente de otras fuentes” (León Del Río, 2009, p. 41).

Además, dentro de la obra de arte es común encontrar alusión a la mitología. Son numerosos los cuadros, esculturas, libros y demás obras cuyo tema central es algún mito. Lo anterior tampoco escapa del terreno arquetipal, pues la unidad básica de los mitos es precisamente el arquetipo (Amador Bech, 2017).

Los motivos que son fundamento de los mitos suelen partir de alguna forma arquetípica, por ejemplo, la historia del héroe, el encuentro con la sombra, el ciclo muerte-

renacimiento, la fertilidad, la muerte, la enfermedad del “yo”, entre otros (Carcavilla, 2012).

#### 1.6 El hombre: Entre los símbolos de la consciencia y la inconsciencia

Todo es doble, todo tiene dos polos; todo, su par de opuestos: los semejantes y los antagónicos son lo mismo; los opuestos son idénticos en naturaleza, pero diferentes en grado; los extremos se tocan; todas las verdades son medias verdades, todas las paradojas pueden reconciliarse.

(Tres iniciados, 1908/2019, p. 13)

A modo de recapitulación, podemos decir que una de las definiciones más pertinentes, en especial desde la psicología, para “ser humano”, es la de animal simbólico, ya que su capacidad para simbolizar es única en todo el reino animal. Además, es precisamente esta habilidad la que le permite crear y comprender su realidad.

El símbolo puede manifestarse tanto como un objeto tangible, por ejemplo, una obra de arte como de forma abstracta, es decir, un símbolo interiorizado. En este sentido, el arte es un símbolo objetivizado particularmente importante, como podremos ver más adelante.

En cuanto al origen de los símbolos, éste se remonta a la cultura y, a su vez, ésta es producto de una mezcla de actividad consciente e inconsciente. Respecto a la primera, encontramos que muchas veces los cambios en las condiciones materiales del mundo, las innovaciones artísticas, filosóficas y científicas, así como el encuentro con elementos de otras culturas, son motivo para la creación o modificación del mundo simbólico.

En relación con los procesos inconscientes, éstos dan forma a los motivos más fundamentales de la vida humana gracias a los arquetipos, símbolos universales que se han mantenido constantes a lo largo de la historia.

De esta forma, el hombre termina siendo el punto de encuentro entre lo material y lo psíquico, lo particular y lo universal, el crear y el ser creado, lo temporal y lo que permanece, conciencia e inconsciencia. Es la resolución a la paradoja que su mundo simbólico supone.

## **Capítulo II El hombre como animal religioso: *Homo religiosus***

### 2.1 El símbolo como mediador entre lo sacro y lo profano

En el capítulo anterior se abordaron varias de las implicaciones que tiene el concebir al hombre en tanto animal simbólico. Es necesario ahora profundizar en una de sus consecuencias más importantes, es decir, el devenir del *homo symbolicus* en *homo religiosus*.

El símbolo, entre sus múltiples funciones, es una vía de acceso a lo universal y general, es decir, a lo sagrado. En palabras de Ries (1995): “El símbolo ejerce una función de mediación. Permite el paso de lo visible a lo invisible, de lo humano a lo divino. Contribuye a epifanizar el misterio, lo que hace posible la aventura espiritual del ser humano” (p. 44).

Entre las significaciones que adquiere el mundo ya simbolizado se encuentran aquéllas que apuntan a una realidad trascendente y objetiva, lo que antes era parte de lo terrenal pasa a considerarse sacro.

La piedra deja de ser lo que es en sí misma para considerarse un símbolo de lo inmutable y eterno. El asesinato de un animal pasa de ser una fuente de alimentación a ser una señal que indica dónde debe asentarse una civilización. La Luna se convierte en un símbolo del renacimiento, son sus constantes cambios un ejemplo para el hombre de que una vida nueva, con sentido, ha de surgir después de la muerte simbólica. Es de esta forma que el ser humano sacraliza lo profano (Eliade, 1957/1981).

La importancia de la sacralización estriba en que es un recordatorio para las civilizaciones de la vida a la que deben aspirar. En el centro de toda cultura hay una idea de divinidad cuya sabiduría dio al mundo un orden primigenio perfecto, es pues la misión del hombre regresar a este orden (Eliade, 1957/1981).

Para regresar a su origen, el hombre cuenta con “recordatorios” como los mitos, los sueños, el arte, y los ritos, estos últimos resultan de especial interés porque permiten una especie de fisura temporal donde el tiempo de lo profano queda de lado y da pie a la vivencia de lo mítico. El momento primigenio trasciende la línea del tiempo y, por lo tanto, puede revivirse una y otra vez (Eliade, 1962/1992).

De esta forma, la realidad del *homo religiosus* se inserta entre dos planos, el de lo profano y el de lo sacro, donde el primero, cambiante, falible y subjetivo, es resultado de la actividad humana, mientras que el segundo, eterno, objetivo y perfecto, tiene su base en lo trascendente.

## 2.2 Lo trascendente: Breve recorrido histórico

La referencia a ese algo trascendente que fundamentaría el mundo de lo sacro se encuentra presente en todas las culturas a lo largo de la historia. Desde hace aproximadamente 300 mil años existen registros de espiritualidad en homínidos.

Los neandertales realizaban sepulturas voluntarias, además, decoraban y coloreaban de forma abstracta algunos de sus objetos. Cabe señalar que también existe evidencia de una fogata hecha por estos antepasados cercana a una entrada construida con piedras y estalagmitas (Clottes, 2015). Por su parte, en las civilizaciones antiguas se hayan numerosos ejemplos de dioses y criaturas sobrenaturales que dieron origen a los hombres y a su destino (Eliade, 1962/1992).

En estos pueblos, lo sagrado estaba personificado por la naturaleza. Por ejemplo, la tierra era considerada la madre universal, de ella brotaba la vida humana y, por lo tanto,

era necesario rendirle culto; la vegetación era una muestra de la renovación constante del cosmos, el árbol una muestra de cómo en cada parte del universo el todo está condensado, etc. (Eliade, 1974).

Posteriormente, la naturaleza sufriría un proceso de desacralización y la dimensión de lo sagrado pasaría a encarnarse en fuerzas o divinidades específicas como los dioses de la mitología griega, Brahman, Yahvé, Olorum, Ndyambi, entre otros (Eliade, 1962/1992).

También hubo doctrinas cuyo Dios no era exterior al hombre. Aunque la alquimia suele verse como una disciplina predecesora a la química, existieron alquimistas que se decantaron por el camino espiritual y predicaron que, a través de una serie de pasos, representados con símbolos que han de ser descifrados, el ser humano podía acceder a una realidad superior que yace dentro de sí (Jung, 1944).

En cuanto al mundo moderno, podría haber quienes argumenten que nuestros días se caracterizan justamente por la falta de sacralidad de la vida, sin embargo, la realidad es que el hombre actual celebra fechas sagradas como la navidad, repite motivos arquetípicos en sus películas y cuentos infantiles, ve en el año nuevo la oportunidad de un nuevo comienzo, etc. (Eliade, 1957/1981).

Incluso en los sistemas políticos de la vida moderna el *homo religiosus* se hace presente, la fe que antes se tenía en un Dios ahora se tiene en la democracia (Ortiz-Osés y Lanceros, 2006). No es coincidencia que las dos primeras formas democráticas, es decir, la estadounidense y la inglesa, se hayan basado en valores cristianos (Ratzinger, 2006). Otro ejemplo es el del marxismo, mismo que no deja de tener un fundamento mítico, en palabras de Eliade (1962/1992):

La sociedad sin clases de Marx y la consiguiente desaparición de las tensiones históricas encuentran su más exacto precedente en el mito de la Edad de Oro, que, de acuerdo con tradiciones múltiples, caracteriza el

comienzo y el fin de la Historia. Marx ha enriquecido este mito venerable con toda una ideología mesiánica judeocristiana: por una parte, el papel profético y la función soteriológica que concede al proletariado; por otra, la lucha final entre el Bien y el Mal (p. 80)

### 2.3 Las funciones de lo trascendente

Ya sea la religión moderna, la madre naturaleza de los pueblos antiguos o el Brahmán del hinduismo, es justo ese algo trascendente, con independencia del nombre que adopte, el que da al hombre certezas y orden para hacer frente a un mundo que, en primera instancia, se presenta como caótico y amenazante.

Responde a las preguntas más fundamentales como quiénes somos, de dónde venimos, cuál es el propósito de la vida, o quién es el otro (Lemos González, 2010) y dota al mundo de significados que se fundamentan en lo universal y objetivo (Eliade, 1957/1981).

Al dar respuesta a estas cuestiones, lo trascendente da valor a la vida humana. El hombre se convierte en un ser al cual los dioses le han encomendado una misión, como lo puede ser mantener la fertilidad de la tierra a través de sacrificios, superar una serie de pruebas y encarnar el arquetipo de “héroe” (Eliade, 1974), ayudar a la creación del cosmos, preservar la vida de la vegetación y de los animales, etc. El valor de la vida humana estriba en su “responsabilidad en el plano cósmico” (Eliade, 1957/1981).

El simbolismo compartido fruto de una creencia espiritual en particular lleva a crear pautas de comportamiento y conocimiento comunes a los miembros de un colectivo, lo que a su vez favorece la cohesión (Camarena Adame & Tunal Santiago, 2009). De esta forma, los pueblos establecen una diferencia entre el “nosotros” y los demás, es decir “los extranjeros” (Eliade, 1974).



Es así que el simbolismo religioso permitiría la unión de varios individuos en una sociedad. Sin embargo, en un sentido más profundo ese sería sólo el primer objetivo de lo espiritual, pues el fin último es la unión con el todo, con el universo. En palabras de Eliade (1974): “Abolir los límites de ese fragmento que es el hombre en el seno de la sociedad y del cosmos e integrarlo [...] en una unidad más amplia: la sociedad, el universo” (p. 241).

La integración con el todo sería producto del abandono del ego, en palabras de Ortiz-Osés (2009): “Una apertura radical a la otredad” (p. 152). De acuerdo a las principales religiones monoteístas, y al pensamiento de filósofos como Martin Heidegger el camino para alcanzar este punto de unión sería el amor (Ortiz-Osés, 2009).

Además del amor, para alcanzar este fin último la religión propone unas pautas de comportamiento que deberán seguirse. En palabras de Duque (2008): “La religión quiere ser normativa y, por tanto, principio y sólida base de toda moral, es decir: apunta lo que debe ser y a lo que debe hacer el individuo para religarse con el Todo” (p. 85). En otras palabras, lo trascendente es el fundamento de la moral.

#### 2.4 La postura epistemológica de la psicología ante lo sagrado

De acuerdo con las doctrinas espirituales, lo trascendente no es algo que podamos comprender de la forma en la que estamos acostumbrados en Occidente, es decir, no podemos racionalizarlo, sin embargo, sí podemos sentirlo e intuirlo. En este mismo sentido, no es posible expresarlo en palabras, sino que para conocer lo sagrado es necesario vivirlo (Jung, 1949).

Es verdad que ante la experiencia numinosa de otro, no hay mucho que se pueda alegar. En palabras de Jung (1949):

En un caso así no importa en absoluto cuál es nuestra impresión o qué es lo que pensamos nosotros acerca del asunto. Sólo cuenta lo que

experimenta el sujeto. Es su experiencia, y si ella ejerce una influencia esencial sobre su estado, todo argumento en contra es inútil (p. 56).

Si lo espiritual parece más bien perteneciente al terreno de la metafísica ¿Qué puede aportar la mirada psicológica? ¿Cómo podemos adentrarnos a este fenómeno? Aunque la psicología no puede, ni tampoco es de su interés, disertar sobre la existencia o ausencia de lo trascendente, así como tampoco sobre su naturaleza, sí puede dar luz sobre las repercusiones que tiene la experiencia espiritual en la vida del hombre.

La creencia en lo trascendente existe, las doctrinas religiosas, los ritos, la mitología y demás elementos de la cultura son una prueba de ello. Asimismo, las consecuencias de esta creencia son tangibles: grandes sociedades han basado su moral en una doctrina religiosa, el arte ha tenido no pocas veces inspiración en el mundo espiritual e incluso ha habido quiénes han sacrificado su vida o la de otros en nombre de un Dios (Duque, 2008).

De este modo, lo que nos interesa desde la psicología es conocer la influencia de la idea de Dios en el hombre, en otras palabras, su modo de ser en tanto *homo religiosus*.

## 2.5 La creencia en la divinidad manifestada como arquetipo

Dado que la psicología occidental actual se basa, en su mayoría, en fenómenos tangibles, es necesario encontrar un punto de encuentro entre la experiencia espiritual y nuestra disciplina. Como hemos mencionado, este punto de encuentro muchas veces está constituido por acciones humanas como los sacrificios, la moral, los ritos, los mitos y el arte.

Sin embargo, el actuar no es la única forma que tenemos para adentrarnos empíricamente en el *homo religiosus*, los arquetipos del inconsciente son otro medio para hacerlo ya que, de acuerdo con Jung, existe una correlación entre las diversas formas de espiritualidad y éstos (Jung, 1949).

Es importante recordar que el arquetipo no está determinado en cuanto a su contenido (Amador Bech, 2017), es decir el Dios de cada cultura puede tener un nombre y unas características particulares que lo diferencian de otros dioses, sin embargo, hay una forma, un esquema, que constituye la idea de lo trascendente en cualquier sociedad, es éste el arquetipo de la divinidad.

En cualquier cultura lo divino es el centro de todo, el origen, la totalidad y, por ello, su representación más adecuada ha de ser circular pues en el círculo se refleja la perfección (Jung, 1949). Además, es lo que se asocia a lo alto, bueno y virtuoso (Fernández Christlieb, 2001). Es lo objetivo, valioso y trascendente, el fundamento y razón de ser de la vida espiritual (Eliade, 1957/1981).

Otro ejemplo de idea arquetípica es la de la lucha del bien contra el mal (Sosteric, 2021). Aunque en cada cultura ambas fuerzas reciban nombres diferentes, ya sea el conflicto entre ángeles y demonios, la dualidad virtud-pecado, la lucha entre los dioses de la oscuridad y los de la luz, etc. en cada una de ellas permanece una estructura común, un molde arquetípico.

De esta forma, el arquetipo vendría a ser un *a priori*, un esquema que moldea la percepción humana y que termina siendo la base de las creencias religiosas de una sociedad. En otras palabras, la relación entre los arquetipos y la espiritualidad es que “Los arquetipos son el núcleo de las representaciones simbólicas de la experiencia mística/religiosa” (Sosteric, 2021, p.5). En este sentido, cabe señalar que, como veremos a continuación, la función del arquetipo como *a priori* no se limita al plano espiritual.

## 2.6 ¿Qué aporta a la psicología pensar al hombre en tanto *homo religiosus*?

El *homo religiosus* es el animal que cree en una realidad trascendente, misma que organiza de forma innata en términos de arquetipos. A partir de éstos, el hombre percibe y crea su mundo. Convierte el caos en cosmos y, aunque pudiera pensarse que hay tantos

“cosmos” como culturas, la realidad es que al ser el arquetipo un universal, cada orden tiene una estructura básica que se mantiene constante en cualquier sociedad.

Una prueba de ello son los mitos, cuya unidad fundamental por supuesto es el arquetipo. Sin importar si se habla de Robin Hood, o del caballero andante enamorado, siempre hay un fondo en común: “Un esquema o una serie de posiciones, orientaciones, trayectos [...] aplicables a cualquier descripción, idea, acontecimiento, etc. Los mitos son comodines del sentido humano” (Fernández Christlieb, 2001, p. 14).

Las ideas que han estructurado a toda cultura humana a lo largo de la historia son un “eterno retorno del mito”, el centro siempre representa al origen, lo alto se relaciona con el plano de lo divino y lo bueno, mientras que lo bajo es el mal y lo terrenal. El “uno” es lo irreductible, por su parte, el “dos” implica la escisión, la dubitación. No es coincidencia que en las civilizaciones antiguas se viera al centro como origen de todo y actualmente la ciencia apunte al “big-bang”, otra especie de centro, como principio del universo (Fernández Christlieb, 2001).

Partiendo de esta perspectiva, el psicólogo, que en su labor busca comprender lo humano, debe recordar los *a priori* que estructuran el pensamiento del hombre. Es cierto que podríamos limitarnos a estudiar directamente los símbolos políticos de una sociedad, o su manera de entender la ciencia, por ejemplo, sin embargo, nuestro panorama estaría incompleto, pues son las creencias trascendentes (estructuradas arquetípicamente) las que muchas veces dotan de significado nuestro mundo simbólico.

A modo de ilustración podemos pensar en la eucaristía de la Iglesia Católica, la cual caería en el absurdo si no considerase que, de acuerdo al cristianismo, Jesús “donó” su carne y sangre en la cena previa a la crucifixión, mito que, a su vez, está estructurado en torno al arquetipo del hombre divino.

Una vez establecida la relevancia de estudiar el aspecto trascendente del ser humano, queda flotando en el aire la pregunta por el cómo. Para ello, es útil recordar al mito como aquello que retorna siempre, no importa que sea en forma de obra de arte, rito o historia, lo mítico se repite en su constancia temporal, pero también en la esencia de sus motivos. Ese centro u origen que nunca cambia, es el reflejo del núcleo que en nosotros se mantiene igual, es así que, para desteter la paradoja del universo simbólico del hombre, es necesario girar la rueda mítica una y otra vez, el hilo ha de correr moviendo la manivela, que no se encuentra en otro lugar sino en el centro.

### **Capítulo III El Arte como Espejo del *Homo Religiosus* y del *Homo Symbolicus***

#### **3.1 ¿Qué es el arte?**

El arte, fenómeno que ha acompañado a la humanidad a lo largo de toda su historia, es una representación estética que funge como medio para la intuición de las formas del mundo. Es una recreación del sentido mediada por la imaginación que estiliza y magnifica la experiencia humana, mostrando así, al hombre y a la naturaleza en sus facetas más inherentes y auténticas (Ortiz-Osés & Lanceros, 2006).

Asimismo, es un intento por alcanzar lo sacro, por recuperar las hierofanías en las que los pueblos consideran que la realidad se ha fundado: “En la experiencia del arte se oscila, como también pensaba M. Eliade de todos los cultos religiosos, entre la idolatría y la conciencia de la hierofanía huidiza” (Ortiz-Osés & Lanceros, 2006, p. 50).

Como cualquier realidad humana, el arte no deja de ser un fenómeno social que, por lo tanto, surge de una configuración determinada y es reflejo de esta misma. Cada época en la historia ha dado lugar a un tipo de arte diferente y en cada una de estas representaciones se han impreso los valores, pautas de comportamientos, técnicas, creencias e ideales de la sociedad que les dio vida.

El arte es un lenguaje simbólico porque se refiere a más de un nivel de realidad. Su sentido literal hace alusión a lo que es evidente desde el primer momento en el que se entra en contacto con la obra, como podría serlo la técnica utilizada, el contexto social, los motivos que aborda, etc. Mientras que su sentido alegórico hace referencia a la parte que debe ser “develada”, aquella que generalmente tiene un significado profundo o espiritual (Beuchot, 2008).

### 3.2 El arte en su sentido espiritual

Son muchos los pensadores que han señalado la dimensión espiritual del arte. Uno de ellos fue Hegel, quién argumentaba que éste es una vía de acceso a lo que él denominó “el absoluto” (Cruz Guerrero, 2020). De igual manera, el artista Wassily Kandinsky argumentaba que las obras son fruto de y apuntan hacia una realidad trascendente (Kandinsky, 1911/2011). Daelemans (2020) lo resume bien cuando señala: “Toda obra de arte debería ser en este sentido una anunciación: la anunciación del trasfondo espiritual de la vida” (p. 206).

El arte no sólo anuncia la parte espiritual de la vida en tanto que inmortaliza y funge como recordatorio de las hierofanías de la historia humana (Coupeau, 2007) sino que también es en sí mismo una vía de acceso a la trascendencia. En este sentido, el caso de la música es especialmente interesante, no importa si se trata de la doctrina católica o del budismo, cualquier forma de espiritualidad se ayuda de ella, por ejemplo, a través de los cantos litúrgicos o los cuencos tibetanos se lleva a la percepción a un estado propicio para el contacto con lo divino (Gutiérrez, 2015).

Este contacto con lo trascendente que permite la obra de arte también es importante por su papel curativo o de protección. Por ejemplo, en algunas tradiciones espirituales hay testimonio de sanación gracias a ciertos cantos, o en el catolicismo existen pinturas

de santos a los que se les relacionaba con el amparo de la gente, ilustrativo es el caso de San Sebastián, a quién se le atribuyó la defensa del pueblo frente a la peste (Burke, 1986).

Ahora bien, desde la psicología nuestro interés se centra en comprender cómo el arte puede representar al hombre en tanto *homo religiosus*, en otras palabras, en encontrar en las obras las ideas y sentimientos asociados a la espiritualidad humana. Para ello, la reflexión en torno al origen de la inspiración artística resulta útil.

En cuanto a la pregunta “¿de dónde vienen las ideas artísticas?”, ha habido quienes han dicho encontrar inspiración en una realidad de tipo inconsciente, una realidad a la que se accede desde la intuición: “Lo percibido secretamente se hace visible [...] mi mano es totalmente el instrumento de una esfera más distante. Ni es mi cabeza la que funciona en mi obra, es algo más” (León del Río, 2009, p. 42).

Desde la perspectiva jungiana, nos estaríamos refiriendo al “sí mismo”. El arte tendría su origen en la estructura psíquica ligada al inconsciente colectivo. Lo cual también explicaría por qué encontramos constantemente arquetipos en las obras de arte (León del Río, 2009).

De esta forma, comprender la espiritualidad del *homo religiosus* implica para el psicólogo adentrarse en los arquetipos que su arte manifiesta, sin embargo, debemos recordar que antes que animal espiritual, el ser humano es un *homo symbolicus* y en la formación y entendimiento de su realidad el factor social también es de vital importancia.

### 3.3 El arte en su sentido social

Los registros artísticos más antiguos de los que se tiene constancia son de hace 75 mil años y fueron encontrados en Blombos, Sudáfrica. Se trata de pedazos de hematites grabados con figuras geométricas. Asimismo, hay evidencia de recipientes decorados con cascarones de huevo y formas geométricas con 60 mil años de antigüedad (Clottes, 2015).

Varios años más tarde, los auriñacienses harían los primeros grabados en grutas de los

que se tengan registro. Generalmente, lo que se representaba eran animales, sin embargo, en ocasiones también se dibujaban seres humanos (Clottes, 2015).

Si bien el arte ha estado presente en la historia del hombre desde hace miles de años, sus características y funciones han cambiado dependiendo el contexto social en el que las obras tuvieron lugar. Por ejemplo, el hombre del paleolítico pintaba las cosas tal como las observaba y su objetivo era mágico: “pensaba que con la pintura poseería ya la cosa misma [...] creía que el animal de la realidad sufría la misma muerte que se ejecutaba sobre el animal retratado” (Hauser, 1951, p. 10).

El paso al neolítico trajo consigo un nuevo sistema de alimentación, el hombre empezó a dominar la agricultura y la domesticación, y, de esta forma, su modo de percibir la realidad cambió. Ya no era necesario tener los sentidos muy desarrollados para la caza, ahora lo que se necesitaba era una buena capacidad de racionalidad y abstracción. Este cambio en el pensamiento derivó en una división entre la realidad cotidiana y el mundo de los espíritus, almas, etc. (Hauser, 1951).

La escisión de su realidad implicó un reemplazo de las prácticas mágicas por rituales donde los amuletos, ofrendas y demás símbolos, eran necesarios. Por supuesto, este cambio de mentalidad también se reflejó en el arte, donde las figuras concretas fueron sustituidas por símbolos (Hauser, 1951).

Al surgir formas de civilización más complejas como la egipcia, el arte también sufrió varios cambios. La división del trabajo dio lugar al surgimiento de un grupo de personas especializado en la creación artística. Bajo el mando de sacerdotes y príncipes, los artistas eran encomendados a honrar a los faraones retratándolos. Su arte debía ser preciso y estilizado pues cumplía con la función de honrar pero también de guiar a los espíritus protectores a los cuerpos de los muertos (Hauser, 1951).



La Edad Media es otro ejemplo claro de cómo una sociedad configurada de cierta forma deriva en un tipo de arte muy específico. En esta época, la Iglesia adquirió mucha relevancia y, así, las pinturas y cantos se centraron en temáticas religiosas (Hauser, 1951).

Además, hubo un cambio significativo en la valoración de las mujeres, por un lado, muchas de ellas empezaron a tener acceso a la educación y, por otro, varias de las reuniones en los círculos de la nobleza solían tener una sola mujer, lo que la volvía objeto de deseo e idealización por parte de los hombres. De esta forma, las mujeres empezaron a ser valoradas en el imaginario colectivo y con ello el “amor cortés” se convirtió en un tema recurrente en el arte (Hauser, 1951).

Habiendo demostrado que una configuración social específica da origen a una obra con determinadas características, ahora podemos dar el giro y vislumbrar que una sociedad puede ser comprendida desde su arte, pues éste es un reflejo de aquélla. En palabras de Kandinsky (1911/2011): “El artista, como hijo de su época, ha de expresar lo que es propio de ella” (p. 56).

Aunque existen ocasiones en las que el arte no busca mostrar las características de la sociedad que lo vio nacer, como ocurre por ejemplo con el arte contemporáneo o con el arte producto de la cultura de masas (Quiroz Trejo, 2009), también existen muchos otros casos donde la creación sí manifiesta el mundo simbólico de la colectividad.

Los ejemplos de cómo la obra termina siendo un reflejo de su sociedad son incontables, por ejemplo, en las pinturas y retratos que solían regalarse a la novia en las bodas renacentistas se podían apreciar los nuevos valores de ese tiempo, como la vestimenta predominante y los emblemas que identificaban a una familia en particular (Burke, 1986). Por su parte, la Rusia de los 1800 fue cuna de obras literarias críticas de la modernidad. Los artistas reflexionaron sobre la soledad, el egoísmo, el capricho y aislamiento que esa época propiciaba (Hauser, 1951).

Brevemente, cabe señalar que la relación arte-sociedad no sólo es tan estrecha desde la perspectiva de un arte “pasivo” que se limita a reflejar su contexto, por el contrario, es un creador de realidades. Ilustrativo es el caso de las pinturas renacentistas que la Iglesia utilizaba para instruir a la gente, aumentar sus sentimientos de devoción y mantener fresca la memoria de los santos católicos (Baxandall, 1972/1978).

De esta forma, el arte se convierte en un transmisor de ideales y valores a los que ha de aspirar una sociedad, tal como menciona Copeau (2007): “El objeto de arte, en fin, puede hacer presentes los valores más preciados y también puede transmitirlos a través de diversas culturas” (p. 86).

### 3.4 El arte renacentista

La Italia de los 1400 fue cuna de un avance económico considerable, lo cual permitió el mecenazgo y, por lo tanto, la producción de arte en mayores cantidades que antes. Además, algunas zonas del territorio eran abundantes en mármol u otro tipo de piedras propicias para la construcción arquitectónica y escultórica (Burke, 1986).

También es importante destacar que hubo regiones como Florencia donde la concentración de artesanos fue muy grande. Recordemos que la mayoría de los artistas de esta época, sin contar a los escritores quienes en su mayoría provenían de familias nobles, fueron hijos de artesanos. Esta abundancia de talleres y concentración de los mismos fue otro punto clave para la creación de arte en grandes cantidades (Burke, 1986).

Que se produjera más arte respecto a épocas previas no fue el único gran cambio de esta etapa, la naturaleza del arte que se producía también era diferente. El periodismo anticlerical, sumado a los descubrimientos científicos, especialmente el descubrimiento de leyes naturales, y al avance filosófico permitieron que la Iglesia tuviera menos relevancia. Este cambio de mentalidad produjo un arte que resultaba valioso y admirado incluso si no tocaba temas religiosos (Burke, 1986).

Aunque en ese entonces se generara y se valorara al arte secular, también es cierto que frecuentemente seguía habiendo obras con tintes eclesiásticos. Los pintores retrataban santos a los que la gente se les encomendaba en épocas de enfermedad o peligro. Asimismo, la Iglesia Católica hizo uso de imágenes como éstas con fines propagandísticos (Burke, 1986).

Por otro lado, parte del interés que antes suscitaba Dios fue sustituido por el interés en el ser humano; el humanismo empezó a ganar gran fuerza y por supuesto también fue tema recurrente en las representaciones artísticas (Francastel, 1951).

Otra condición que dio al Renacimiento una de sus particularidades fue el hecho de que en el territorio italiano estaban esparcidas obras importantes del antiguo arte romano, esto facilitó que los artistas sintieran un interés creciente por los clásicos, al punto de que muchas de sus obras imitaban el estilo antiguo (Burke, 1986).

Asimismo, esta época fue testigo de muchas innovaciones en las artes. El descubrimiento de las reglas de la perspectiva lineal, la disección de cadáveres, y su consecuente mejora en el conocimiento de las características del cuerpo humano, el desarrollo de frottola y los madrigales en el terreno de la música, las primeras pinturas al óleo y los grabados en cobre son prueba de ello. La antigua solemnidad medieval se vio reemplazada por la libertad y la ligereza técnicas, así como por un mayor realismo (Burke, 1986).

En pocas palabras, el arte renacentista fue el reflejo de una sociedad que, si bien, mantenía su interés por las ideas religiosas, como ocurría en la Edad Media, también giraba la mirada hacia el ser humano y las leyes naturales. Lo anterior en conjunción con la innovación en la técnica dio lugar a un arte completamente único en la historia.

### 3.5 La hermenéutica del arte

Si el arte, en tanto lenguaje simbólico, es capaz de condensar dentro de sí la vida social y espiritual del ser humano, parece lógico suponer que podemos estudiar al hombre, entendido como *homo symbolicus* y *homo religiosus*, comprendiendo sus creaciones artísticas; sin embargo, es en este punto donde entra la pregunta por cómo podemos entender un fenómeno tan complejo como lo es el arte.

Ante esta interrogante la hermenéutica se vislumbra como una opción idónea; ésta, entendida como el arte y la ciencia de la interpretación de los textos a partir de su contextualización, es definida por Beuchot (2008) de la siguiente manera:

La naturaleza de la hermenéutica es ser un arte y ciencia de la interpretación que tiene por objeto la comprensión del texto [...] Su metodología es la sutileza, tanto de entender un texto, como la de explicar o exponer su sentido y la de aplicar lo que dice el texto a la situación histórica del intérprete (p. 179).

Esta recontextualización se lleva a cabo indagando en las fuentes históricas y en la vida del autor, así como haciendo uso de libros psicoanalíticos, mitológicos, filosóficos, y demás que puedan arrojar luz sobre el significado de un texto, en especial si éste está estructurado con un lenguaje simbólico, como en el caso del arte (Ardila, 2002).

De esta forma, se logra una nueva comprensión que, a diferencia de la que podría proporcionar otro método, sí reconoce y recrea al fenómeno en todos sus niveles de realidad. Por ejemplo, en el caso del arte es un entendimiento que arroja luz sobre éste en sus sentidos alegórico y literal (Beuchot, 2008).

El sentido literal puede ser entendido como el mundo de significados manifiesto dentro de la obra, es decir, las ideas que el autor quiso transmitir, producto de su propia biografía, su contexto social, las corrientes artísticas de la época, etc. Mientras que lo alegórico hace

referencia a un sentido oculto, generalmente ligado a la espiritualidad humana, que ha de ser develado (Amador Bech, 2017).

Ahora bien, debemos recordar que nuestro objetivo de investigación es estudiar al hombre del renacimiento italiano; esto significa que, al ser la búsqueda del significado originario sólo un medio para lograrlo, la forma en la cual se aplicará el método hermenéutico estará supeditada a nuestro marco teórico. En otras palabras, el sentido literal se enmarcará en la teoría del *homo symbolicus*, mientras que el sentido alegórico se entenderá desde el marco del *homo religiosus*.

En la búsqueda del *homo symbolicus*, nos centraremos en el contexto social que posibilitó la creación de cada obra para comprender su sentido originario, tal como la hermenéutica del arte propone, pero, sobre todo, para conocer el mundo de significados compartidos que constituyeron la subjetividad renacentista.

Mientras tanto, el proceso para reconstruir al *homo religiosus* se dividirá en dos fases; en la primera, se ubicará cuál es el esquema arquetípico detrás de la obra y, en la segunda, se ahondará en las doctrinas espirituales, mitológicas y filosóficas que pudieron dotar de contenido a dicho esquema, es decir, se buscarán las ideas en torno a lo trascendente, propias del renacimiento, desde las cuales el arquetipo podía ser entendido.

Dicho lo anterior, es momento de dejarnos llevar, de mano de la hermenéutica, de la imprenta, a la rueca, y del papel, a la piel. Hemos de hallar en cada letra, color y nota, lo que palpita dentro de un texto muerto. La palabra “texto” viene del latín *textus*, que significa “tejido”, tejido como la piel, entramado de símbolos y fe, que recubre al hombre y que se le deshila girando la manivela una y otra vez, al paso del tiempo mítico cuyo eterno girar recuerda a las cajas musicales, las moviolas, y los pinceles que crean nuevos tonos, porque en realidad todo arte tiene algo de centro y todo centro algo de humano. Giremos pues la rueca renacentista y busquemos dentro la piel que inerva el telar.

## Capítulo IV *El David* de Miguel Ángel Buonarroti



*Título:* David  
*Autor:* Miguel Ángel Buonarroti  
*Cronología:* 1501-1504  
*Estilo:* Renacimiento italiano  
*Material:* Mármol blanco de carrara  
*Altura:* 5.17 metros  
*Ubicación:* Galería de la Academia,  
Florencia, Italia.

**Fig. 1** El David

Nota. Accademia.org (s.f.). *El David* de Miguel Ángel [Fotografía]. Recuperado de <https://www.accademia.org/explore-museum/artworks/michelangelos-david/>

### 4.1 El sentido literal de la obra

#### 4.1.1 Introducción

*El David* fue una escultura encomendada a Miguel Ángel Buonarroti, por encargo de la Ópera del Duomo y de los dirigentes del gremio de Tejedores de Florencia, como parte de una colección de 12 estatuas gigantes de personajes bíblicos, en el año de 1501. En un inicio, se pensó que la obra se colocaría enfrente de la Catedral de Santa María del Fiore, sin embargo, al final se le ubicó en la Plaza de la Señoría (Jenichen & Comprix, 2005).

La escultura resultó ser revolucionaria para su tiempo pues superaba en perfección, tamaño y belleza incluso a las mejores obras de la antigüedad clásica. Fue así que *El David* pasaría a ser considerada una auténtica obra maestra, una reliquia de su tiempo (Jenichen & Comprix, 2005).

Una creación con estas características no puede pasar desapercibida en tanto símbolo de su época. Es preciso suponer que cada una de sus particularidades, desde su origen y posibles ubicaciones, hasta cosas “menos importantes” como sus proporciones o la posterior añadidura de guirnaldas en los genitales de la escultura son sujeto de interpretación, en otras palabras, son una ventana al hombre del renacimiento.

#### 4.1.2 Vida y religión

Probablemente lo primero que podemos destacar de la escultura es la fuerte influencia de la religión sobre de ella, el hecho de que se base en un pasaje bíblico hasta que se haya querido ubicar enfrente de la catedral florentina más importante son aspectos que nos hablan del peso que tenía la Iglesia en aquel entonces.

La religión delimitaba desde la moral hasta las cuestiones más profundas de la vida humana, ya que era la principal fuente de educación para la mayoría de las personas. Aunque existieron escuelas, hoy sabemos que casi todos los alumnos pertenecían a las clases altas de la sociedad. Asimismo, la comprensión de los libros estaba limitada a las personas que sabían hablar latín, es decir, a la minoría de la población (Hale, 1973/2016).

Además, esta institución se aseguraba de mantener sus ideas intactas censurando los libros que contradijeran su opinión, difundiendo sus enseñanzas a través de medios impresos (45% de los libros que circulaban en aquel entonces eran religiosos), y transmitiendo su ideología a través del arte que financiaba (Hale, 1973/2016).

En este sentido, la religión se convirtió en el fundamento de la vida social italiana. Por ejemplo, la moral se basaba en las enseñanzas bíblicas y era la Iglesia la responsable de

castigar a cualquier persona que no fuera acorde a esta moral. “Las exhortaciones desde el púlpito sobre problemas morales estaban respaldadas por el Derecho canónico [...] En particular a las ofensas de tipo sexual, la blasfemia, la calumnia, la negligencia en el incumplimiento de los sacramentos” (Hale, 1973/2016, p. 237).

De igual forma, las dudas y sentimientos de desesperanza que acompañaban a las personas en situaciones de vida límite como la guerra, las pérdidas o la cercanía a la muerte encontraban respuesta en la Iglesia. Por ejemplo, si alguien enfermaba de sífilis se consideraba que era un castigo de Dios por haber pecado y los desastres como terremotos o invasiones también eran producto del castigo divino (Hale, 1973/2016).

Sumado al motivo religioso en el cual se basa, y a la ubicación que tenía destinada, *El David* muestra la influencia que la Iglesia tuvo sobre de él en el hecho de que, una vez finalizada la obra, se hayan cubierto sus genitales con guirnaldas de cobre porque se consideraba “muy provocativo” que estuviesen al descubierto (Kamins, 2015). Recordemos que de acuerdo a la tradición bíblica la desnudez era algo que debía evitarse pues “inducía a la sensualidad” (Osorio Arango, 2015).

Las pautas que la Iglesia marcaba para regular la sexualidad de las personas eran muy rigurosas, las relaciones sexuales debían ser siempre con fines de procreación, de no ser así el castigo podía ser incluso la muerte. Además, el acto debía disfrutarse lo menos posible, quedando así vetados el sexo, oral, anal, el deseo intenso y las “fantasías depravadas”. Por su parte, el adulterio y el aborto eran pecados capitales castigados con la excomunión (Manzanera, s.f.).

#### 4.1.3 Entre la religión y la ciencia

A la par que la Iglesia permeaba la vida del hombre renacentista, un área que antes no suscitaba tanto interés empezaba a cobrar fuerza, con ello nos estamos refiriendo a la ciencia. Es cierto que la escultura de Miguel Ángel parte de un tema bíblico, sin embargo,



no se reduce a ello, hoy en día es difícil imaginar que el artista hubiese alcanzado tal perfección de no ser por el estudio de la anatomía humana (Holroyd, 1903/2006).

Además, la obra cuenta con una desproporción de la cabeza que no puede considerarse tomando en cuenta que la gente iba a mirar a la escultura de abajo hacia arriba (por su gran tamaño), pero, por otro lado, se ha interpretado como un medio para destacar la racionalidad (Kamins, 2015).

A pesar de que empezaban a confluír ambas visiones aparentemente opuestas del mundo, esto no parecía resultar conflictivo para las personas. Así como *El David* es una mezcla armónica de religión y ciencia, la vida renacentista también lo era. Hasta antes de la llegada de Copérnico, los descubrimientos científicos iban acordes a la visión bíblica (Hale, 1973/2016). Como señala Risco (2009): “Todo cambio o movimiento es natural, incluso las intervenciones de la divinidad” (p. 2).

La cosmovisión renacentista era un entramado armónico de leyes naturales, religión y magia. Todo acontecer tenía sus causas en la conjunción de energías y conexión universal entre las cosas. En este sentido, lo que hoy conocemos como “ciencia” no era más que producto de las experiencias subjetivas y las creencias de la época. Como señala Hale (1973/2016): “La investigación “científica” flotaba incómodamente en el vacío, entre la observación del sentido común y una cosmología aceptada de modo no crítico” (p. 336).

El equilibrio entre esta “ciencia” y el pensamiento sacro lo resume Cassirer (1951) de la siguiente manera:

El proceso de secularización llega a su término cuando ulteriormente se contrapone la revelación del libro de la naturaleza a la revelación bíblica. Entre las dos revelaciones no puede existir la menor contradicción substancial; ambas expresan el mismo sentido espiritual en formas

distintas, ya que tanto en una como en otra se manifiesta la unidad del divino Hacedor de la naturaleza (p. 46).

#### 4.1.4 Política renacentista

Si bien se tenía pensado ubicar a la escultura enfrente de la Catedral de Santa María del Fiore, el lugar que finalmente se le escogió fue la Plaza de la Señoría, lo cual resulta especialmente importante porque este lugar era considerado como el centro político de Florencia (Jenichen & Comprix, 2005).

La escultura se terminó poco después de que esta región pasara a liberarse del dominio de los Medici y se convirtiera así en una verdadera República, esto sumado a la ubicación de la obra y al motivo en sí mismo en la cual se basa, es decir, la historia del joven pastor que con rudimentario armamento venció al gigante Goliat, hicieron que la obra se convirtiera en un símbolo de libertad para el pueblo florentino (Keizer, 2008).

Para lograr y mantener esa libertad se consideraba que los ciudadanos debían ser virtuosos, en otras palabras, que debían confiar, cooperar, tolerar y ser solidarios con los demás, además de implicarse en la vida pública y buscar la igualdad política. De esta forma, se conseguía formar una comunidad a la cual recurrir en busca de apoyo, sin por ello renunciar a las libertades individuales como ocurría en las “comunidades sectarias” (Jorge, 2014).

Uno de los cancilleres de la República Florentina, lo describe de la siguiente manera:

Nuestra forma de gobernar el Estado apunta a lograr la libertad y la igualdad para todos [...] No temblamos ante ningún señor ni somos dominados por el poder de unos pocos. Gozamos todos de la misma libertad [...] Todos tienen la misma esperanza de alcanzar los honores y de mejorar su condición, siempre que sean industriosos, posean talento y

un sobrio modo de vida. Pues nuestra ciudad requiere virtud y honestidad en sus ciudadanos (Bruni, 1427, como se citó en Jorge, 2014).

Otro de los ideales importantes para la época, del cual además *El David* es considerado un símbolo, es el de la *fortezza*. Durante el medioevo se pensaba que la ira era uno de los vicios del hombre, sin embargo, en el Renacimiento se le resignificó. Los renacentistas argumentaban que la ira era la base del coraje que puede motivar a que un pueblo luche por su liberación, por lo tanto la así denominada *fortezza* pasó a ser una virtud cívica (Kamins, 2015).

Además, era considerada una de las virtudes más importantes durante el Renacimiento, en palabras de Cassirer (1951):

Es amparo de todas las virtudes, escudo de la justicia y torre de la verdad; invulnerable a los vicios, no se doblega por los trabajos, constante contra los peligros, severa en la codicia es la despreciadora de la riqueza y la vencedora de la fortuna (p. 59).

Finalmente, cabe señalar que los ideales florentinos relacionados a la vida política tuvieron una fuerte influencia de los clásicos griegos y romanos. Sin embargo, esta influencia no se limitó a la política.

#### 4.1.5 Una vuelta a los clásicos

*El David* nos recuerda en muchos de sus rasgos a las artes de la antigüedad, su increíble tamaño, el mármol con el que fue construido, su ubicación en una plaza pública, así como su desnudez, y la forma de su nariz y cabeza son características que comparte con el arte romano (Keizer, 2008).

El parecido no es una mera coincidencia, en el imaginario de los pueblos italianos el recuerdo de la antigua gloria romana era algo que causaba fascinación (Gombrich, 1950/1999). Esto, en conjunción con los textos de la antigüedad que habían llegado a

Italia producto de la cuarta cruzada (Film Produktion Stein (productor), 2017), habían hecho nacer en los renacentistas un deseo por recuperar las formas del pasado.

En el terreno del arte, los creadores renacentistas buscaron la imitación de aquellas viejas obras maestras, dando así origen a narraciones épicas inspiradas en la mitología antigua, continuaciones de sus obras como el libro XIII de la Eneida atribuido a Maffeo Vegio, poemas basados en sus elegías, arquitectura con disposición de los arcos, columnas y cúpulas herencia de los romanos, etc. (Burckhardt, 1860/2004).

Asimismo, en consonancia con la postura naturalista de belleza en Aristóteles, se buscó realizar obras que fueran lo más realistas posible, pues “lo bello” era aquello que iba acorde a la sensibilidad humana (Arranz, 2000). La precisión de *El David* es una muestra clara de esta tendencia.

El neoplatonismo también estuvo presente en la creación estética, artistas como Miguel Ángel estudiaban durante su formación este tipo de filosofías, lo cual probablemente hizo que el artista viera en el arte una forma de manifestación de la divinidad. La creación de cosas bellas era una forma de honrar a Dios y agradecerle (Garin, 1986). Además de que la belleza en sí misma era prueba de la existencia de Dios (Cassirer, 1951).

Por otro lado, el redescubrimiento de estas culturas también tuvo influencia en el ámbito de lo cotidiano, los nombres que recibían los funcionarios o ciertas ceremonias sufrieron un proceso de latinización. Asimismo, era común que las familias nobles nombraran a sus hijos, Aquiles, Tideo, Minerva etc. en honor a esas figuras que tanto admiraban (Burckhardt, 1860/2004).

La educación no se quedó atrás, los estudiantes debían estudiar y, para ello, se les indicaba la lectura de la *Ética* y la *Política* de Aristóteles, los textos de Plinio y demás libros importantes de la antigüedad clásica (Burckhardt, 1860/2004).

En este sentido, probablemente una de las repercusiones más increíbles del redescubrimiento de las obras, en conjunción con las propias reflexiones de los renacentistas, fue el surgimiento de una filosofía que sería decisiva para el desarrollo de la modernidad, es decir, el humanismo, movimiento del que se hablará más adelante.

#### 4.1.6 El significado literal de *El David*

Durante el renacimiento, *el David* fue un símbolo de la virtud cívica italiana, un recordatorio de que, así como en el pasado los florentinos habían logrado librarse del dominio de los Medici, existía en cada ciudadano la *fortezza* necesaria para revelarse una vez más contra cualquier otro enemigo que pusiera en riesgo a la República.

Asimismo, la escultura constituyó una prueba de la existencia de Dios. No sólo los intelectuales, permeados por el neoplatonismo, veían en la perfección de la obra una evidencia ferviente de la existencia de la divinidad, sino que incluso el resto de la población consideraba que lo impactante del coloso necesariamente era obra de Dios, de ahí que al artista se le apodara como “el divino” (Jenichen & Comprix, 2005).

De igual manera, *El David* fue un símbolo del poder y estatus de la Iglesia. Ver al gigante de 5 metros era ver la grandeza de la Curia pues ¿Acaso había otra institución cuyas ideas merecieran ser motivo de inspiración para la escultura más impresionante hecha hasta el momento? Además, por supuesto, de que la obra en sí misma era un recordatorio de las ideas religiosas, como las enseñanzas de los pasajes bíblicos o la represión sexual.

Finalmente, la obra de Miguel Ángel representó el deseo por retornar a la grandeza del imperio romano. A medida que la admiración y la nostalgia por la antigüedad crecían, las viejas formas artísticas se empezaban a hacer cada vez más presentes en la vida renacentista (Burckhardt, 1860/2004).

#### 4.2 El sentido alegórico de la obra

#### 4.2.1 La historia de David y Goliat

La escultura de Miguel Ángel muestra a un joven fuerte y hermoso que sostiene en la mano derecha un puñado de piedras y en la izquierda una honda. Su mirada, penetrante, centrada y reflexiva, denota el momento previo a una batalla, lo cual, en su conjunto, no puede aludir a otra escena sino a la historia de David y Goliat.

De acuerdo con la Biblia, David era un joven pastor que decidió enfrentarse al gigante Goliat con tan sólo una honda y cinco piedras, pues pensaba que su talento alejando a los animales que amenazaban a su rebaño, junto con su inquebrantable fe en Dios, lo harían salir victorioso. El relato cuenta que, con una precisión increíble, David logró lanzar una piedra a la frente de Goliat, lo derrumbó y luego le cortó la cabeza. De esta forma, el pastor hizo salir a su pueblo, los israelitas, triunfantes en la guerra contra los filisteos.

Ahora bien, para adentrarnos en el contenido espiritual de la historia, y, por lo tanto, en la fe renacentista, es necesario comprender el esquema básico del arquetipo del héroe, y, posteriormente, conocer las doctrinas desde las cuales los renacentistas se acercaban a dicho arquetipo.

#### 4.2.2 David como arquetipo del héroe

Uno de los arquetipos estudiados por Jung fue el *arquetipo del héroe*, en otras palabras, la persona que gracias a la superación de una gran prueba logra crecer espiritualmente y, de esta forma, genera cambios positivos dentro de su comunidad. Su estructura básica se presenta a continuación:

- a) *El llamado*: La fuerza del inconsciente colectivo se hace presente a través de una epifanía. El héroe sabe que lo trascendente le ha encomendado una misión y, con ello, debe dejar atrás a su familia y a su comunidad para hacer uso de sus propios recursos.

- b) *Enfrentamiento con los guardianes*: Debe encarar obstáculos increíblemente poderosos como dragones, ogros, leones y demás seres que, en el fondo, representan a su propia sombra. Sus complejos, autosabotajes, represiones y demás aspectos “negativos” deben ser traídos a la conciencia.
- c) *Convertirse en su verdadero ser*: El ego deja de identificarse con el Self y, por el contrario, empieza a servirle a éste.
- d) *Reclamar el tesoro*: Nuestro personaje empieza a vivir una nueva forma de ser en el mundo. Ahora es una persona más fuerte, resistente y sobre todo auténtica, pues ha logrado trascender las limitaciones culturales.
- e) *El regreso*: El héroe ha logrado la integración de las polaridades, lo femenino y lo masculino, lo consciente y lo inconsciente, la intuición y el pensamiento. Se ha encontrado con su verdadero ser y ahora debe compartir su experiencia con la comunidad a la que pertenece, dejando así la semilla para una posible trascendencia cultural (Hartman & Zimberoff, 2009).

Al leer las sagradas escrituras podemos darnos cuenta de que *David* encarna el arquetipo de héroe. Es un personaje que ha recibido el llamado de Dios para ser rey de Israel, debe gobernar y traer bienestar a su comunidad, pero para ello primero ha de enfrentarse a varios obstáculos, como por ejemplo vencer al gigante Goliat.

#### 4.2.3 El arquetipo del héroe entendido desde la mirada renacentista

##### 4.2.3.1 La cábala y el ascenso del héroe

El arquetipo del héroe puede ser interpretado desde la tradición cabalística, pues debemos recordar que uno de los pensadores más importantes e influyentes del Renacimiento, Pico della Mirandola, fue un defensor y difusor de esta tradición, por lo que no era ajena para el hombre renacentista (Barenstein, 2011).

De acuerdo con la Cábala, en el universo existen cinco mundos o niveles de realidad, cada uno de ellos equiparable a un nivel de consciencia. Conforme se va descendiendo en los niveles hay menos consciencia y más oscuridad. Asimismo, cada nivel cuenta con 10 *sefirot*, éstos son emanaciones de la voluntad de Dios (infinito) materializadas en lo finito.

David se encuentra en el *sefirot* más bajo del mundo más bajo, su misión es alcanzar el *sefirot* más alto y de esta forma traer la energía de la divinidad al mundo humano. En palabras de Gottlieb (2012): “Es el arquetipo del receptáculo de la consciencia y el designado para contener las energías del Mesías, también un modelo de crecimiento, consciencia, totalidad y compromiso con el propio destino del alma” (p. 182).

Para lograrlo, la tradición señala que cada hombre debe escuchar su “voz interior” y aceptar el propósito especial que Dios tiene para él. De esta forma, se consigue un equilibrio interior donde el ego y el alma trabajan en conjunto. Este balance hace que la persona pueda ascender cada vez más en sus *sefirot*, es decir, que pueda alcanzar niveles más elevados de consciencia (Gottlieb, 2012).

En el caso del rey de Israel, la superación de los diferentes obstáculos que se le presentan, de acuerdo con la Biblia, le permite reconocer su propia alma como algo más grande que su ego y, de esta forma, vivir una vida auténtica. Ahora David es una persona empática, humilde, con una existencia profunda y conexión constante con Dios a través de su fe (Gottlieb, 2012). En este sentido, su nueva forma de ser en el mundo constituye un ejemplo para los demás, pues, recordemos que tanto en el esquema básico del arquetipo, como en la historia bíblica, hay un regreso del héroe a su comunidad cuyo fin último es la mejora de ésta.

En resumen, la interpretación del pasaje de David y Goliat desde la cábala es que gracias a la conexión con Dios, producto del reconocimiento de la propia alma, la fe y de



la escucha del llamado divino, se puede ascender en los niveles de consciencia y llegar a ser “una figura de completud, portadora de la energía del mesías” (Gottlieb, 2012, p. 203). Asimismo, quien consigue dicha proeza es capaz de traer la mejoría dentro de su comunidad de origen.

#### 4.2.3.2 El héroe y el panteísmo de Nicolás de Cusa

Por otro lado, podemos abordar la historia de David desde la filosofía que primaba en el *quattrocento*. Para ello inevitablemente se tiene que tomar en consideración el pensamiento de Nicolás de Cusa, pues éste enfrenta los cuestionamientos principales de su tiempo. En palabras de Cassirer (1951): “Todo ensayo que aspire a concebir la filosofía del Renacimiento [...] debe partir de la filosofía de Nicolás de Cusa [...] es el único pensador de la época; que abraza el conjunto de los problemas capitales del renacimiento” (p. 21).

El problema principal para Nicolás de Cusa es la posibilidad del conocimiento de lo infinito (Dios) desde nuestra posición de seres finitos. De acuerdo a este pensador, el problema se disuelve si pensamos en que, así como el Uno contiene dentro de sí a la multiplicidad (lo infinito contiene a lo finito), la multiplicidad también contiene dentro de sí a lo Uno: “Dios [...] es todas las cosas y está en todas las cosas” (Gallo Montoya, 2017, p. 43).

Una vez establecido este panteísmo se deduce que Dios también está dentro del hombre, por lo que el conocimiento del mundo y el autoconocimiento terminan siendo equivalentes (Cassirer, 1951). El hombre puede conocer lo Uno si trasciende su razón y se encuentra a sí mismo (Gallo Montoya, 2017, p. 43).

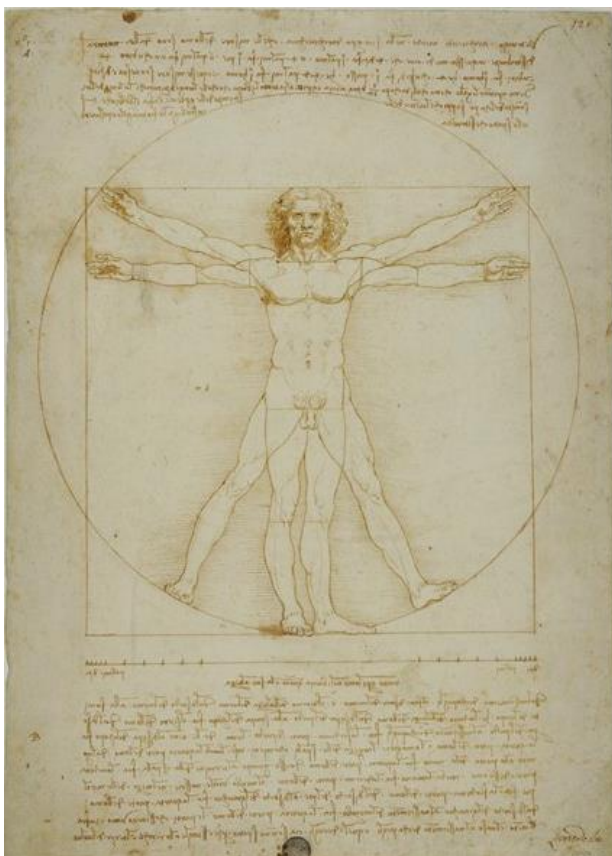
Dicho lo anterior, el reconocimiento del propio ser al que hace referencia Jung no representaría sino el reconocimiento de lo divino que habita dentro de cada ser humano,

en otras palabras, la infinitud dentro de lo uno que se halla más a allá de la razón. En este sentido, el camino del héroe es la senda del autoconocimiento.

#### 4.2.3.3 El significado espiritual de *El David*

A modo de conclusión, podemos decir que la interpretación alegórica del mito desde la perspectiva renacentista, apunta al héroe como aquel que logra conectar con Dios y vivir una vida auténtica, en otras palabras, una vida que responde al llamado divino. Para conseguirlo, el hombre debe tener fe, tal como lo hizo el joven pastor, responder al destino que enuncia su voz interior y trascender la razón gracias al autoconocimiento. Dicho de otro modo, debe reconocer lo divino que hay dentro de sí. Al lograrlo, el héroe ejemplifica un nuevo modo de ser en el mundo que funge como ejemplo para el resto de la comunidad.

## Capítulo V *El hombre de Vitruvio* de Leonardo da Vinci



*Título:* El hombre de Vitruvio  
*Autor:* Leonardo da Vinci  
*Cronología:* 1490 aproximadamente  
*Estilo:* Renacimiento italiano  
*Material:* Dibujo con pluma y tinta  
*Ubicación:* Galería de la Academia,  
Venecia, Italia.

**Fig. 2** El hombre de Vitruvio

Nota. Gallerie dell' Accademia di Venezia (2019). *El hombre de Vitruvio* de Leonardo da Vinci [Fotografía]. Recuperado de <http://www.gallerieaccademia.it/luomo-vitruviano-il-progetto-di-valorizzazione-delle-gallerie-dellaccademia-di-venez>

## 5.1 El sentido literal de la obra

### 5.1.1 Introducción

Aproximadamente en el año de 1490, Leonardo da Vinci realizó un dibujo inspirado en las proporciones ideales del cuerpo humano de acuerdo a un tratado de Marco Vitruvio escrito quince siglos antes (Martínez, 2020). Usando sus avanzados conocimientos en matemáticas, desarrolló una obra que pasaría a ser emblema de una época: *El hombre de Vitruvio*.

A pesar de ser probablemente uno de los dibujos más famosos de la historia, pocas veces se profundiza en todo el simbolismo que hay detrás. Al observarlo, hay muchos detalles que saltan a la vista, el primero, por supuesto, son los dos hombres en el centro, asimismo, llama la atención que estén inscritos en un círculo y un cuadrado. Finalmente, haciendo un estudio más minucioso, sorprende la exactitud matemática con la que se realizó el trabajo.

Da Vinci fue un hombre de una inteligencia y cultura inigualables, sus intereses lo llevaron a ahondar en filosofía, geología, arte, literatura, matemáticas, mecánica, entre tantos campos más, destacando en cada uno de ellos. Es precisamente esta complejidad en su pensamiento la que nos lleva a considerar sus obras como una condensación de los saberes más importantes alcanzados hasta esa época (Film Pruduktion Stein (productor), 2017).

El así considerado, *homo universalis*, plasmó en cada una de sus obras el conocimiento que se había rescatado de la antigüedad o que se empezaba a gestar en el renacimiento. Probablemente uno de los más importantes por su repercusión hasta nuestros días es el del humanismo.

#### 5.1.2 Las raíces del humanismo

##### 5.1.2.1 El paganismo

Da Vinci no inspiró su dibujo en un motivo religioso, como se hubiera esperado en otro tiempo, sino que puso en su centro al ser humano, se preocupó por estudiar sus proporciones, anatomía y medidas ideales, lo cual, si recordamos que el arte es un símbolo, no es tan importante en sí mismo como lo es aquello que representa. No estamos hablando del hombre en el centro de una obra, estamos hablando del hombre en el centro del pensamiento renacentista.

Para explicar el interés creciente en el ser humano, es necesario remontarnos al origen. Como menciona Eliade dentro de su obra, el hombre busca la base de su existencia en lo trascendente, requiere una verdad incuestionable a la cual afianzarse para dotar de significado su vida. En este sentido, la tradición bíblica, pero también el paganismo, constituyeron el fundamento trascendente del Renacimiento.

Se pensaba que Dios había comunicado sus enseñanzas a través de Platón, Sócrates, las Tablas de Moisés, el Antiguo Testamento, las prácticas del judaísmo, y el Nuevo Testamento (Baena Jiménez, 2004). Además, debido a una confusión histórica, hubo otro texto que empezó a cobrar bastante relevancia. El *Corpus Hermeticum* se consideró un libro de origen divino que había inspirado a pensadores de la talla de Platón y Orfeo (Yates, 1983).

##### 5.1.2.2 El humanismo cívico y la tradición clásica

El modo de pensar de la antigüedad se transmitió principalmente a través de las escuelas. Como menciona Cordua (2013): “Las humanidades se convirtieron en un ciclo bien definido de materias de estudio: este ciclo incluye gramática, retórica, poesía, historia y filosofía moral” (p. 9).

El propósito de estas enseñanzas era alcanzar la virtud cívica. Los humanistas de esta corriente, basándose en la idea religiosa de que el bien entre más compartido más divino era, argumentaron que la completud humana se encontraba en la búsqueda del bien común. Para ello, era necesario contar con 4 características:

- a) Vida activa: El conocimiento adquirido no era algo que sirviese para vanagloriarse, por el contrario, debía compartirse con los demás. Se consideraba que el propósito del hombre era ser útil a otros seres humanos.
- b) Sociabilidad: Se refiere a la importancia que tenían los círculos de pertenencia, respaldados por la ley, como la familia y la patria. La virtud cívica implicaba el compromiso con la familia pero también con la nación.
- c) Libertad: Se refiere al cumplimiento de la ley, cumplimiento que hace posible la sociabilidad. Cualquiera fuera de la ley sufría el desprecio por el resto de la sociedad.
- d) Dignidad: El hombre, al ser constructor de ciudades, ideas, sociedades, etc. es digno de admiración, ahí reside su grandeza (Gargano, 1993).

En resumen, la virtud cívica derivaba de la vida armoniosa en sociedad, de privilegiar el bien de todos por sobre el propio bien. Aludiendo a esta mentalidad, Garin (1986a) menciona: “Il bene è carità, è vincolo d’amore, è vite nel consorzio umano, è società<sup>1</sup>” (p. 85).

---

<sup>1</sup> “El bien es caridad, es vínculo de amor, se vive en el consorcio humano, es sociedad” (Traducción propia).

A la vez que el debate de los clásicos en la academia empezaba a gestar el humanismo cívico, un círculo privilegiado de intelectuales tenía acceso a una inmensa variedad de textos paganos que, en conjunto con la filosofía griega y la reinterpretación bíblica, les inspiraría a proponer una concepción del género humano completamente revolucionaria.

#### 5.1.4 La reivindicación del hombre

Probablemente, dos de los nombres más destacados ligados al humanismo italiano sean Marsilio Ficino y Pico della Mirandola. El primero, consideraba que el hombre tenía una naturaleza divina, que le confería su alma, y una naturaleza terrena, en virtud de su cuerpo. El alma, era vista como la posibilidad del hombre de igualarse a Dios y conseguir la inmortalidad (Gross, 2021).

Esta vinculación con lo divino empezaba a bosquejar la idea del hombre como un ser digno, concepto base para el humanismo. Sin embargo, dentro de la cosmovisión de Ficino, aún hacía falta uno de los elementos clave de esta corriente, el de la libertad.

De acuerdo a Marsilio, el universo funcionaba como un organismo enorme regido por simpatías y antipatías. En su pensamiento aún priman las concepciones de la magia y la astrología según las cuales el destino del hombre se encontraba determinado por fuerzas de la naturaleza. Sería hasta la llegada de Pico que la idea de libertad, entendida como indeterminación, empezaría a cobrar la importancia que incluso conserva hasta nuestros días (Gross, 2021).

A Pico della Mirandola se le atribuye uno de los textos fundadores del humanismo, es decir, el *Discurso sobre la dignidad del hombre*. Partiendo de las enseñanzas árabes y herméticas, este pensador defendió, al igual que Ficino, que el hombre tenía un lazo con Dios. Aludiendo al *magnum miraculum* de Hermes reivindicó al ser humano por su interés y origen común con lo divino, así como por ser un punto de unión entre las realidades superiores e inferiores (*copula mundi*) (Gross, 2021).

Sin embargo, della Mirandola fue más allá, introdujo el concepto de libertad gracias a una reinterpretación del génesis bíblico. Argumentó que mientras todos los otros seres vivos fueron dotados de ciertas características, el hombre permaneció indeterminado. Centró su atención en el libre albedrío humano y lo ligó a la tradición platónica de la purificación del alma. En palabras de Gross (2021):

Tal es así que la responsabilidad del hombre sobre sí mismo es máxima, es decir, él es su propio modelador [...] de modo tal que dependiendo hacia donde se inclinen sus pasiones su esencia puede modificarse según los parámetros celestes o los mundanos (p. 129).

En este punto, cabe señalar que esta indeterminación se encuentra en estrecha relación con el autoconocimiento que defendían los filósofos griegos. El ser humano alberga dentro de sí fuerzas monstruosas como la del Cerbero y la Escila, deseos que si no son domados con la luz de la razón pueden convertirlo en el monstruo mismo. Es así que la virtud se alcanza a través del control de estas fuerzas (Magnavacca, 2005).

Aunque esta significación del hombre como un ser digno pueda parecernos muy familiar, debemos recordar que pocos siglos antes de la llegada del Renacimiento, Inocencio III había publicado un libro cuya traducción sería *De la miseria humana* (Magnavacca, 2005). El texto, apoyado en citas bíblicas, buscaba exponer la corrupción humana aludiendo a todos los pecados que el hombre comete en su vida cotidiana.

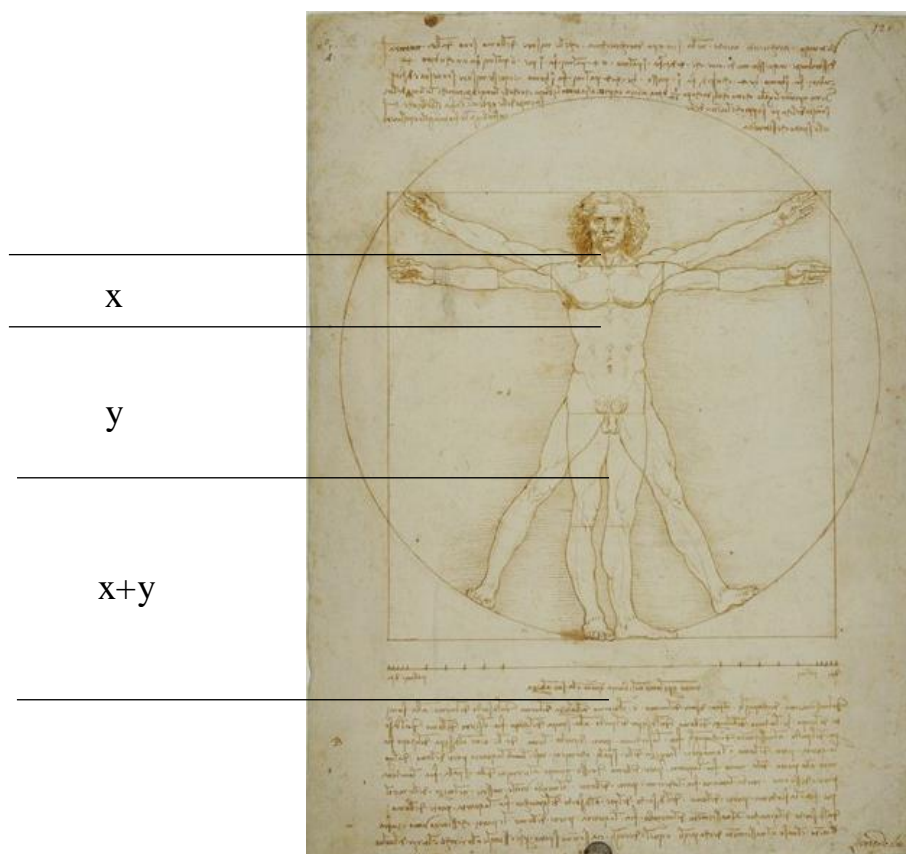
En otras palabras, la idea de la dignidad humana no ha estado presente a lo largo de toda nuestra historia. Es por ello que para su tiempo resultó tan revolucionaria e implicó cambios en todos los ámbitos de la vida. No sólo los artistas giraron su mirada para ver al hombre, posibilitando así obras como *El hombre de Vitruvio*, también lo hicieron los filósofos, los políticos, y demás intelectuales, entre los cuales destacan los, en ese entonces llamados, “filósofos naturales”.

En su discurso, Pico della Mirandola retoma la idea platónica del demiurgo como arquitecto del mundo, defiende que el cosmos está regido por leyes de origen divino y que el hombre en su posición de privilegio ha de ser el contemplador e intérprete de este orden, de forma tal que sea capaz de conocer las regularidades de la naturaleza (Minecan, 2019b).

Quienes hoy podríamos denominar como “científicos” partieron de esta visión para conocer las leyes del mundo. Entre ellos, destaca Leonardo da Vinci, quién no deja de mostrar en la obra que nos compete los conocimientos matemáticos y anatómicos con los que ya contaba en el *quattrocento*.

#### 5.1.5 Desarrollo científico

*El hombre de Vitruvio* es una obra matemáticamente muy interesante. Por ejemplo, al calcular la distancia que existe entre la cabeza, la garganta, los genitales, y los pies podemos ver que se manifiesta la proporción áurea, es decir, la suma de la longitud entre



**Fig. 3** El hombre de Vitruvio y la proporción áurea



la cabeza y la garganta, y la garganta y los genitales es igual a la distancia que existe entre los genitales y los pies, tal como se muestra a continuación:

Nota. Gallerie dell'Accademia di Venezia (2019). *El hombre de Vitruvio* de Leonardo da Vinci [Fotografía]. Recuperado de <http://www.gallerieaccademia.it/luomo-vitruviano-il-progetto-di-valorizzazione-delle-gallerie-dellaccademia-di-venez>

Cabe señalar que esta proporcionalidad se encuentra en varias partes más del dibujo, por ejemplo, la distancia entre la cabeza y el ombligo, y del ombligo a los pies, respetan la proporción áurea, así como el cociente entre la altura del hombre y la longitud entre el ombligo y la punta de los dedos (Losardo et al., 2015).

Además, cada parte del cuerpo guarda con las demás una relación determinada. De acuerdo al escrito de Vitruvio, hay una equivalencia entre 4 dedos y 1 palma, entre 1 pie y 4 palmas, 6 palmas y 1 codo, etc. (Losardo et al., 2015). El propósito de estas equivalencias era facilitar la creación de estructuras arquitectónicas. En palabras de Martínez (2020):

La propuesta de Vitruvio consistía en establecer las relaciones proporcionales de las partes que configuran el cuerpo humano y reconocer que éstas revelan la racionalidad impuesta por un creador y, como consecuencia, una racionalidad análoga debía regir las construcciones de los habitáculos y templos para así asegurar su belleza y funcionalidad (p. 57).

La importancia de este hecho reside en que revela dos de las bases del pensamiento “científico” del renacimiento. La primera es que, como ya mencionamos, se creía que Dios había creado el universo con ciertas leyes y que el hombre estaba en posibilidad de descubrirlas; la segunda es que la “ciencia” estaba generalmente ligada a fines prácticos.

Por ejemplo, los arquitectos debían resolver problemas técnicos a la hora de crear y montar las cúpulas de las catedrales, las ciudades hacían uso de los avances en matemáticas y mecánica para desarrollar armamento, etc. De esta forma, empezaría a surgir una característica de la ciencia actual, es decir, la sistematicidad. En palabras de Antal (1987): “Gracias a los experimentos de los técnicos y de los artistas [...] nació el estudio sistemático de la ciencia” (p. 98).

Esta sistematicidad estaba ligada a la investigación empírica, rasgo que también se manifiesta en *El hombre de Vitruvio*. Da Vinci se valió de la disección de cadáveres para comprender el funcionamiento del cuerpo humano y, de esta forma, pudo dibujarlo con precisión. Leonardo fue un ferviente defensor de la experiencia y la razón como medios para alcanzar el conocimiento (Pouey Bragos, 2015).

Otro de los personajes renacentistas que defendió el empirismo fue Andrea Vesalio, quién argumentó que era necesario corregir las enseñanzas de los médicos de la antigüedad estudiando directamente los cuerpos. Fue así como concibió una de las obras más importantes en la historia de la anatomía, *De humani corporis fabrica* (Minecan, 2019).

Pese a todo lo anterior, no podríamos decir que existió ciencia en el Renacimiento, al menos en la acepción actual del término, porque aún no se secularizaba la investigación, sin embargo, sí podemos decir que empezaban a gestarse las condiciones necesarias para el surgimiento de la ciencia moderna.

Las matemáticas y la mecánica comenzaron a tener avances considerables, se empezaba a voltear la vista al empirismo, el hombre recobraba su valía y confianza en sí mismo como ser capaz de comprender el cosmos y, epistemológicamente, también estaba surgiendo un fundamento para el estudio de la ciencia.

Si Dios había creado la naturaleza, nosotros podíamos conocer sus leyes estudiándola directamente, sin la necesidad de recurrir a las interpretaciones bíblicas. De hecho, esta última premisa sería la que defendería Galileo Galilei en su obra *Siderus nuncius*, dando así, paso a la ciencia actual (Minecan, 2019a).

#### 5.1.6 El significado literal de *El hombre de Vitruvio*

El dibujo vinciano fue un símbolo de la relevancia del hombre en el universo. A diferencia de lo que hubiera ocurrido en otras épocas, la figura central de la obra no era un santo, Cristo o cualquier personaje bíblico (Burke, 1986), esta vez era el hombre y, por lo tanto, cualquier otra cosa, como el círculo representando la divinidad o el cuadrado, signo de lo terrenal, sólo eran importantes en su relación con el ser humano.

Asimismo, la obra representó el interés creciente de los renacentistas por conocer las regularidades del mundo. Ya sea por motivos prácticos, como el manual arquitectónico de Vitruvio, por fines estéticos, como el estudio de la anatomía que realizó Leonardo, o por justificaciones epistemológicas como Galileo argumentó, la realidad es que el interés científico (quizá mejor dicho “precientífico”) fue una característica a resaltar en el hombre renacentista.

### 5.2 El sentido alegórico de la obra

#### 5.2.1 El arquetipo del mandala

*El hombre de Vitruvio*, desde la visión arquetípica, puede ser entendido como un mandala. Esta figura, que por su etimología podría asociarse sólo al círculo, en varias ocasiones se presenta en compañía de otras formas, como por ejemplo, circunscribiendo a un cuadrado, a este último esquema se le conoce con el nombre de cuadratura del círculo (Kanwal, 2014).

De acuerdo al psicólogo suizo, el mandala es un símbolo de unidad, del sí mismo; es, en última instancia, la representación de “una realidad psíquica autónoma que se

caracteriza por una fenomenología idéntica que se repite siempre en todas partes. Parece ser una especie de átomo del núcleo” (Jung, 1944, p. 102).

La unidad a la que se refiere Jung, puede entenderse aludiendo al significado de las figuras que el mandala contiene. El círculo es un símbolo de la completud, de lo inconsciente, mientras que el cuadrado más bien hace referencia al ámbito consiente (Kanwal, 2014). Asimismo, se ha relacionado al círculo con el plano celeste y espiritual y al cuadrado con lo terrenal (Losardo, 2015).

Si además consideramos que el centro del círculo, es decir, en este caso el ser humano, es un símbolo de la intersección entre todos los niveles de realidad (Pisi, 2008), pareciera que la obra de da Vinci alude al hombre como punto de conciliación entre dos mundos.

## 5.2.2 El mandala comprendido desde su época

### 5.2.2.1 *El hombre de Vitruvio* como microcosmos

En este sentido, cabe recordar una vez más, que aunque la estructura del arquetipo sea universal, su contenido se ve moldeado por la sociedad. La conciliación a la que nos referimos, partiendo del contexto renacentista y específicamente de la formación neoplatónica de Leonardo da Vinci (Beuchot, 2020), puede ser comprendida en el marco de la teoría del hombre como microcosmos.

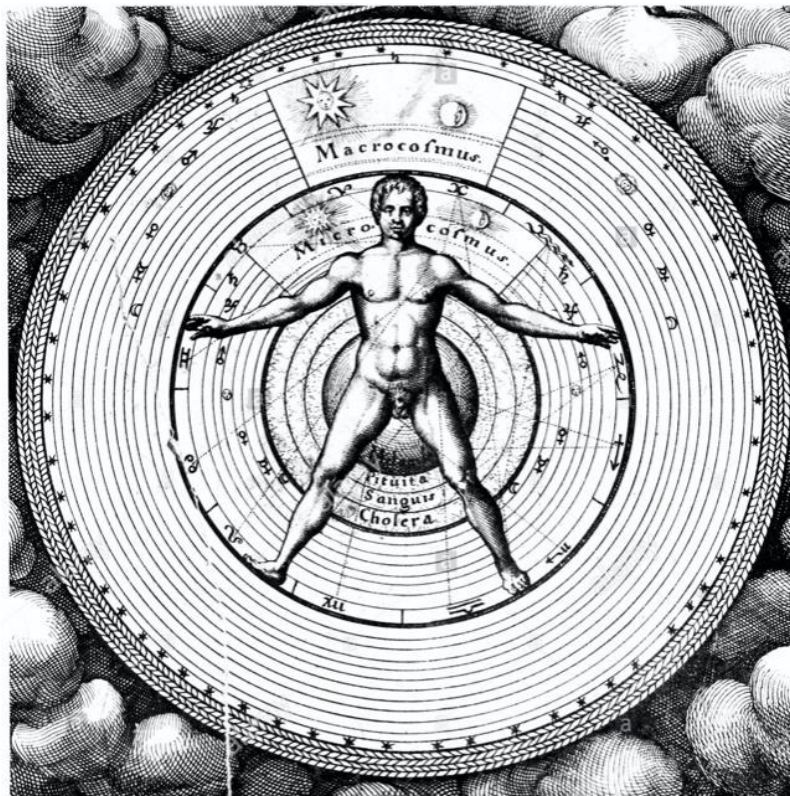
De acuerdo a esta corriente filosófica, Dios (lo Uno) creó a partir de la nada al Intelecto (*nous*), de éste emanó el alma y, a su vez, de ésta se originó la naturaleza. Cada emanación se encuentra más alejada de la perfección y eternidad de lo Uno, lo cual permite establecer en el mundo jerarquías donde lo más elevado es lo que más cerca se encuentra de Dios (González Diéguez, 2016).

Dentro de este entramado, la situación del hombre es muy particular, pues se presenta como un microcosmos que contiene dentro de sí todas las jerarquías. En el hombre confluyen los impulsos de las plantas, los instintos animales, la inteligencia de los

animales superiores y el espíritu (Beuchot, 2020). Lo creado es como una especie de fractal donde el ser humano, en tanto microcosmos, guarda una relación de semejanza y simpatía con el macrocosmos. Es lo macro manifestado en lo micro.

Por ejemplo, se creía que existía una equivalencia entre los astros y las partes más importantes del cuerpo humano. El Sol se equiparaba al corazón porque así como de él emana el calor que da vida a las cosas, de éste emana “el calor” que confluye por todo el cuerpo gracias a las arterias, el estómago a Venus por su capacidad para purificar, etc. (González Diéguez, 2020).

Asimismo, se pensaba que existía una sincronía entre el destino de los astros y el destino de los hombres, pues la posición de estos al momento del nacimiento determinaba la fortuna que las personas habrían de tener. También se establecieron analogías entre los 4 elementos y el temperamento. Quiénes poseyeran más del elemento fuego tenderían a la cólera, por ejemplo.



**Fig. 4** El hombre en su relación con el macrocosmos

Fludd, R. (1617). Relación del hombre, el microcosmos, con el universo, el macrocosmos, mostrando las esferas del Sol, la Luna, los planetas, los temperamentos y jerarquía de seres sobrenaturales [Ilustración]. Recuperado de <https://www.alamy.es>

#### 5.2.2.2 El significado espiritual de *El hombre de Vitruvio*

Considerando lo anterior, parece plausible defender que *El hombre de Vitruvio* es un mandala que concilia al ser humano con el todo. Dado que es un microcosmos, no hay contradicción entre lo profano y lo espiritual, entre las leyes de los astros y las leyes humanas, entre los instintos y el espíritu, el hombre es síntesis de todas las jerarquías y sincronía en su relación con ellas.

Así como al hacer el dibujo, el cuadrado fue trazado en relación con el círculo y el hombre en relación con el círculo y el cuadrado, la vida humana se manifiesta en relación con el todo que le circunscribe, y que de lo cual, sin embargo, al mismo tiempo es centro. El ser humano es un mandala en sí mismo.

## Capítulo VI *La Última Cena* de Leonardo da Vinci



*Título:* La última cena  
*Autor:* Leonardo da Vinci  
*Cronología:* 1495-1498  
*Estilo:* Renacimiento italiano  
*Tamaño:* 460 cm x 880 cm  
*Material:* Pintura al fresco  
*Ubicación:* Santa María delle Grazie, Milán, Italia.

**Fig. 5** La última cena

Nota. Museo del cenacolo vinciano (2020). La última cena [Fotografía]. Recuperado de <https://www.facebook.com/MuseodelCenacoloVinciano>

## 6.1 El sentido literal de la obra

### 6.1.1 Introducción

En el año 1495, el duque de Milán, Ludovico Sforza, encomendó a da Vinci la realización de un fresco para decorar el comedor del convento dominico de Santa María delle Grazie. Después de años de trabajo, *La última cena* fue concluida en el año de 1498 (Sánchez Alonso, 2016).

Aunque existe polémica en torno a realmente qué quiso representar Leonardo, las manos de Jesús señalando el pan y el vino, junto con la conmoción de los apóstoles, parecen apuntar a dos momentos clave en la historia bíblica, es decir, la anunciación de la traición y la eucaristía (Wasserman, 2007).

La polémica no se detiene en el ámbito del motivo, las peculiaridades presentes en todo el fresco, tales como la separación de los apóstoles en grupos de tres, la enmarcación de Jesús en un triángulo, el parecido de Mateo, Judas y Simón con Ficino, Leonardo y Sócrates respectivamente, el rostro femenino de Juan, y demás, han hecho del fresco objeto de numerosas interpretaciones (Sánchez Alonso, 2016).

Si bien varias de estas interpretaciones no tienen un sustento sólido (Sánchez Alonso, 2016), sí existen detalles que pueden ser defendidos partiendo de un análisis hermenéutico. La ubicación de *La última cena*, su motivo, la figura de Cristo en tanto arquetipo, y demás aspectos podrían alojar luz sobre la mentalidad en los tiempos de Leonardo.

### 6.1.2 Dominicos, franciscanos y la Curia

Prestar atención al lugar donde reposa el fresco, a saber, el convento de Santa María delle Grazie, nos lleva a preguntarnos por las órdenes religiosas imperantes en el

Renacimiento porque si bien la Iglesia tenía la supremacía, también hubo doctrinas como la de los franciscanos y los dominicos que de igual modo fueron relevantes.

Aproximadamente en el año 1200, empezó a surgir una corriente espiritual, encabezada por San Francisco de Asís, que alababa la vida austera porque creía que el dinero dificultaba la relación establecida con Cristo. En palabras de Antal (1987): “Amar a Dios, seguir el camino de la pobreza y sufrir como Cristo y sus apóstoles era lo que importaba” (p. 69).

Con el surgimiento de esta idea la Iglesia empezó a temer por su propia existencia, pues, la propuesta de la vida austera, podía crear en la gente revueltas exigiendo que la institución renunciase a sus riquezas. Como consecuencia, la Iglesia inició con una serie de persecuciones y castigos que terminaron por declarar como herejía la idea de que Cristo y los apóstoles vivían en la pobreza (Antal, 1987).

A la vez que los franciscanos eran desprestigiados, empezaba a tomar fuerza otro movimiento conocido como “la orden de los dominicos”, de hecho, el fresco de *La última cena* se encuentra precisamente en un convento dominico. La principal diferencia entre esta orden y los franciscanos es que los primeros le apostaban más bien a la austeridad moral en vez de a la pobreza económica (Antal, 1987).

Como no interferían con los intereses de la Curia, no tuvieron ningún problema con ella, por el contrario, se convirtieron en sus aliados, en palabras de Antal (1987): “Por medio de las Órdenes mendicantes [...] la Iglesia ejercía una influencia decisiva en la vida intelectual y religiosa de la ciudad” (p. 78).

La vida del pueblo renacentista estaba influida por la religión en todo momento. Los sermones, que se centraban en el análisis alegórico de la Biblia, instruían moralmente a los fieles. Se fomentaban las virtudes aludiendo al Cielo como recompensa y se repelían los vicios argumentando la existencia del Infierno. Además, el adiestramiento moral, en



parte, se basaba en el miedo a la Inquisición, quien podía dar castigos físicos a cualquiera que cayera en la herejía (Antal, 1987).

Aunado a la idea del Infierno, el pensamiento religioso le atribuía al diablo los actos moralmente incorrectos, tales como el robo, el asesinato y la desobediencia a los líderes. Se pensaba que era por la seducción de éste que el hombre caía en la herejía y el pecado (Hale, 1973/2016).

La posición de “supervisora moral” que adquirió la Iglesia la colocó en un puesto de mucho poder. Argumentando que las limosnas expiaban los pecados, los conventos consiguieron cuantiosas donaciones económicas por parte de las clases altas, pero también pagos de las clases menos privilegiadas. De acuerdo con Antal (1987): “Consideraba a los pobres como meros objetos para practicar la caridad cristiana” (p. 84).

Mientras las clases altas tenían en la Iglesia a una aliada que mantenía al pueblo “sumiso”, los artesanos, trabajadores y demás veían en la fe y la enseñanza religiosa algo fundamental para sus vidas. Creían en los milagros y acudían a lo divino para pedir por sus necesidades y deseos. De esta forma, se establecía una alianza de la Iglesia, los órdenes mendicantes y las clases altas en favor de mantener sus estatus de privilegio, fomentando en las clases bajas: “Un carácter pasivo, rígido y políticamente inofensivo”. (Antal, 1987, p. 90).

### 6.1.3 El significado literal de *La última cena*

El fresco de da Vinci fue un símbolo de la enseñanza cristiana, un recordatorio para los fieles de dos de los momentos fundadores de su religión, es decir, la anunciación de la traición de Judas y la eucaristía. Aun yendo más allá, la obra, en su papel de recordatorio de lo sacro, fue una forma de fisurar el tiempo profano y revivir lo mítico (Eliade, 1957/1981).

De igual forma, *La última cena* representa el estatus que la Iglesia y las órdenes mendicantes tuvieron dentro de la sociedad. Un fresco, realizado por un artista de la talla de da Vinci, con un tamaño tan grande como lo son 460 cm x 880 cm, difícilmente se hubiera ubicado en la casa de un artesano o un mercader. Sólo las organizaciones religiosas o las clases más acomodadas podían permitirse lujos así, con lo que, al tiempo que trasmitían sus ideas, hacían notar su jerarquía dentro de la comunidad (Burke, 1986).

## 6.2 El sentido alegórico de la obra

### 6.2.1 La historia de Cristo

De acuerdo con las sagradas escrituras, Jesús fue el hijo de Dios y su misión en la tierra consistió en liberar a la humanidad de sus pecados en el acto de la crucifixión. Sin embargo, antes de llegar a ese punto Cristo debió, por un lado, superar varios obstáculos, como, por ejemplo, vencer las tres tentaciones del diablo y, por otro, transmitir sus enseñanzas espirituales a sus seguidores (Ruiz Guadalajara, 2020a).

Después de haber transmitido su palabra, Jesús fue traicionado por uno de sus discípulos, Judas, lo que le permitió a la Iglesia romana capturarlo y posteriormente crucificarlo. Pese a que Cristo murió a causa de la crucifixión, la tradición señala que, pasados tres días, resucitó (Ruiz Guadalajara, 2020a).

Si bien entre el nacimiento y la muerte de Cristo ocurrieron varios sucesos trascendentes, este análisis se limitará a los elementos presentes en el cuadro, es decir, la centralidad de la figura de Jesús, la eucaristía y la anunciación de la traición, tal como se desarrolla a continuación.

### 6.2.2 El arquetipo de la totalidad

El punto de fuga de *La última cena* se encuentra en la cabeza de Cristo, es a partir de ahí que Leonardo difuminó el efecto de la luz y decidió la posición de los demás apóstoles,

de tal forma que, estando Jesús en el centro y en el área más iluminada, es imposible dejar de lado su papel como figura protagónica (Sánchez Alonso, 2016).

Así como en el fresco, la centralidad de Cristo en la religión de occidente es incuestionable. Probablemente una de las causas de esta relevancia sea la carga arquetípica que hay detrás. Jesús no sólo representa al héroe, como en el caso de David, sino que además es una ejemplificación del sí mismo.

El hijo de Dios es un símbolo del sí-mismo porque representa a la totalidad, es la conciliación entre su esencia humana, es decir, singular y mortal, y su esencia divina, universal y atemporal, la unión entre sus virtudes y su sombra (también representada como *El anticristo*), así como el punto de encuentro entre la naturaleza material y la espiritual (Jung, 1951/1986).

Sin embargo, la conciliación de los opuestos no es en el fondo sino una paradoja, pues su unificación conlleva a la aniquilación, ejemplo de ello es la imagen de Jesús en la cruz, Cristo, el hombre perfecto y lleno de virtud tiene que vivenciar “cuán insoportable es el hombre para sí” (Jung, 1951/1986, p. 81). Es su mayor acto de amor el que lo lleva a la muerte.

En este sentido, cabe señalar que la muerte es lo que posibilita ir más allá del conflicto, en palabras de Jung (1951/1986): “La unificación de los opuestos no puede pensarse sino como una anulación de los mismos. La paradoja se anexa a todo hecho trascendental, porque reproduce adecuadamente su carácter indescriptible” (p. 80). Es así que Jesús se convierte en un símbolo del perfecto equilibrio entre todas las facetas humanas, equilibrio que conlleva la trascendencia.

### 6.2.3 El arquetipo del hombre divino

Aunque Jung habla de la trascendencia desde el punto de vista psíquico, otra interpretación desde la cual se puede comprender a Cristo es la religiosa. En este contexto,

Jesús es un arquetipo del hombre divino. El ser humano quiere “religarse, retornar, involucrarse en la dinámica de la condición divina” (Ruiz González, 2015, p. 48), Cristo representa al hombre que logró esa unión y que, por lo tanto, ahora tiene la misión de religar a los otros.

El mito que subyace tras esta creencia es que el ser humano en un principio se encontraba unido al creador, sin embargo, al aumentar la maldad y la “oscuridad” en él, la conexión se perdió. De tal forma que la función de Jesús es enseñarle a la humanidad el valor de la fe, la verdad, la justicia y la misericordia, en palabras de Ruiz González (2015): “Dar luz para que el hombre pueda ver el camino que hay que recorrer” (p. 68), para que, siguiendo esta senda, nuestra especie pueda recobrar la unión con Dios.

#### 6.2.4 La eucaristía

De acuerdo a la Biblia, Jesús, durante su última cena, repartió pan y vino entre los doce apóstoles, les dijo que el pan era su carne y el vino su sangre, instaurando así un rito que se conserva hasta nuestros días, con ello nos estamos refiriendo a la eucaristía (Caicedo Hernández, 2011).

Si la eucaristía ha llegado a impregnarse como lo ha hecho en la vida humana es porque funge como recordatorio de un evento trascendente del cual no debemos olvidarnos (Eliade, 1957/1981). En este sentido, cabría preguntarse ¿Qué simboliza consumir “la carne y la sangre de Cristo”? ¿Cuál es la lección que no debemos olvidar?

La interpretación de la eucaristía es que el vino representa la sangre de Jesús derramada en nombre de la reivindicación de la humanidad; es el sacrificio que hace para liberarnos del pecado, mientras que el pan lo simboliza a él: “A través del don de ese pan, él se está entregando a los suyos, como un alimento nuevo que no es otro que él mismo” (Caicedo Hernández, 2011, p. 34).

De esta forma, la lección última es la de la “pro-existencia”. El hijo de Dios no es ser para sí, es un ser para el otro, su vida se justifica en tanto ve por el prójimo y es justamente esa la enseñanza que pretende recordar este rito. En palabras de Caicedo Hernández (2011): “Los comensales se muestran agradecidos por tal sacrificio, en la cual él se entrega continuamente, pero a la vez sienten la necesidad de hacerse como Jesús, hacerse comunión, hacerse comida para el otro” (p. 57).

#### 6.2.5 La traición

Siguiendo la tradición bíblica, otro de los eventos relevantes que tuvo lugar durante la última cena fue la anunciación de la traición. Jesús dijo que uno de sus discípulos lo traicionaría, específicamente aquel al que él diese el pedazo de pan mojado, fue Judas Iscariote quien, a cambio de 30 monedas de plata, entregó a su maestro y pasó a convertirse en uno de los personajes más odiados en la historia de Occidente.

El rechazo que suscita esta figura se debe a que se le considera la encarnación de lo peor que puede florecer en el ser humano. Judas no sólo se equivoca al entregar a su amigo, que además de todo no es sino el hijo de Dios, también se equivoca porque al hacerlo se traiciona a sí mismo. De esta forma, pareciera no haber nada rescatable en su persona, sin embargo, existe una interpretación alternativa de la traición (Ventura, 2016).

Con el descubrimiento del evangelio de Judas hace pocos años, se propuso una relectura del pasaje en donde Iscariote sería más bien el mejor discípulo de Jesús, por ello, fue el elegido para entregarlo y ayudarlo así a cumplir su misión de liberar a la humanidad del pecado (Ventura, 2016).

La reinterpretación sitúa a Judas en el papel de héroe, pues estuvo dispuesto a ayudar a Jesús en su misión aun si ello implicaba condenar su reputación para siempre: “¿No es pues, Judas, el último héroe del Nuevo Testamento, el único que estuvo dispuesto a perder

su alma y a asumir la condena eterna para que pudiese culminarse el plan divino?” (Žižek, 2011, p. 25, citado por Ventura 2016).

Aunque las dos posibles interpretaciones de la traición parecen completamente opuestas, en el fondo llegan a una misma enseñanza; ésta puede vislumbrarse a partir de la siguiente reflexión: Si suponemos que Judas es la encarnación del mal ¿Por qué, siendo consciente de ello, Jesús lo aceptó en su círculo? Mientras tanto, si pensamos que Judas sacrificó a su amigo y, de cierta forma, a sí mismo también ¿Por qué estuvo dispuesto a ello?

#### 6.2.6 El amor: núcleo del cristianismo

La crucifixión de Cristo, la eucaristía, la inclusión de Judas en el círculo de discípulos, y el supuesto sacrificio de este último para ayudar a su maestro tienen como núcleo medular al amor, concepto central en más de una doctrina espiritual, pues, en última instancia, éste es el camino que permite llegar a la unión con el todo, la religación (Ortiz-Osés, 2009).

Para entender la palabra “amor” en el contexto del cristianismo, es necesario dejar de lado la idea romántica con la que generalmente se le asocia. El amor-eros busca la autoafirmación. Es un amor que, en ocasiones, es ilusorio pues se ama más bien la idea que tenemos de algo/alguien y no al ser en sí (amor platónico), además, es selectivo porque se eligen objetos de amor específicos, una pareja, la familia, etc. (Montenegro Valls, 2013).

Por su parte, el amor espiritual es un amor-ágape, no hace distinción alguna entre las personas, no implica la autoafirmación, por el contrario, es renuncia, ama al ser en sí y, finalmente, es inconcebible pensarlo sin considerar la unión con la divinidad.

Dado que todo ser es visto como hijo de Dios, todo hombre es igualmente merecedor de amor; esta hermandad implica amar incluso en las peores circunstancias, después de

sufrir una traición o un abandono; como pudo haber ocurrido con Judas, se debe reconocer al otro tal como es, aceptar esa diferencia y cobijarla. Es un amor que en su aceptación total de cualquier otredad adquiere el carácter de incondicional (Montenegro Valls, 2013).

El amor-ágape no sólo implica la unión entre los seres humanos, sino que es también una unión con Dios. Tal como, de acuerdo a la segunda interpretación, Judas renunció a sí mismo para entregarse a un plan más grande que él, renunciar al ego y empezar a vivir en el amor y guía de la divinidad conlleva una unión con ella: “Dios como un Él poderoso y lejano, avanza hacia un Tú cercano y dialogal, y culmina en un Yo más verdadero que el propio yo” (Torres Queiruga, 2013, p. 42).

De ahí se desprende que el amor sea renuncia, es una donación de sí, convertirse en un ser-para-los-otros y un ser-para-Dios. Es precisamente este sacrificio, y la consecuente religación del hombre, el fin último de la vida humana de acuerdo al cristianismo. En palabras de Claudel (1945):

¿Acaso la finalidad de una vida es vivir? [...] ¡No es vivir sino morir, y no construir la cruz sino subir a ella, y dar, sonriendo, todo lo que tenemos!  
¡En esto está la alegría, en esto la libertad, en esto la gracia, en esto la juventud eterna! [...] ¿De qué vale el mundo comparado con la vida? ¿Y de qué vale la vida, sino para darla? (citado por Peña Vial, 1993, p. 1110).

6.2.7 Los arquetipos de totalidad, hombre divino, y el amor-ágape entendidos desde el contexto renacentista

6.2.7.1 La totalidad humana y la alquimia

Como hemos visto, la figura de Cristo es un símbolo del hombre que ha alcanzado la totalidad, del hombre-Dios y del amor-ágape. En cuanto al primer sentido, es decir, el de la completud del hombre, los renacentistas contaban con textos espirituales que abordaban esta problemática, como por ejemplo, los tratados alquímicos.

La alquimia fue una doctrina de perfeccionamiento material y humano que, valiéndose del lenguaje simbólico, constituyó un método para el crecimiento espiritual. Las distintas fases químicas necesarias para conseguir la “piedra filosofal” eran comparadas con los pasos a seguir en el camino de la trascendencia. Para alcanzar la totalidad se debía disolver la materia más densa (símbolo de la sombra humana), y solidificar los materiales más valiosos, es decir, lo mejor de nuestra naturaleza (Ruiz Guadalajara, 2019).

Para concretar este proceso, también conocido como *solve et coagula*, el autoconocimiento era un requisito y, para ello, el alquimista contaba con la ayuda de los símbolos, mismos que eran un reflejo de su propia psique. Al descifrar al símbolo, en realidad el aprendiz se estaba descifrando a sí mismo (Ruiz Guadalajara, 2019).

Otro de los pasos propuestos por esta disciplina, es el de la “disolución del ego”. Así como el amor-ágape implica una renuncia de sí para darse a los otros, parte del camino de purificación implicaba dejar de lado el propio “yo”, pues sólo de esta forma la percepción podía estar en condiciones de contactar con lo trascendente (Ruiz Guadalajara, 2019).

De acuerdo a esta tradición, el alquimista que llevase a cabo el camino de la forma correcta podría conseguir “la piedra filosofal”, que no era otra cosa sino la inmortalidad de su propia alma (Ruiz Guadalajara, 2019).

#### 6.2.7.2 El hombre divino: entre el microcosmos y el panteísmo.

El segundo significado del símbolo de Jesús es el de hombre-Dios, idea que ya se ha comentado en capítulos previos al tratar el modelo del hombre como microcosmos o la propuesta filosófica de Nicolás de Cusa.

#### 6.2.7.3 La paganización del amor-ágape

En cuanto al amor-ágape, la idea que existía entre aquellos que tenían acceso a la filosofía, estaba muy influida por el neoplatonismo. El “amor divino” era el amor que no



había sido contaminado por el deseo y buscaba la belleza real, en otras palabras, la belleza de lo inmortal y sagrado. Era la vía para el crecimiento espiritual que conducía a Dios (Zarri, 2015).

Si bien el amor-ágape estuvo presente durante el renacimiento, también es cierto que en algunos contextos empezó a transmutarse en algo conocido como el amor-eros o amor cortés (Gerli, 1977/2016).

Las virtudes religiosas vieron ascender en importancia a un nuevo tipo de virtudes; las sociales, la veneración de la que antes sólo Dios era objeto se expandió a una veneración hacia un nuevo ideal, el de la mujer y, de esta forma, la unión entre la divinidad y el hombre dejó de ser el único vínculo relevante, ahora era posible una relación igualmente valiosa entre dos seres humanos (Gerli, 1977/2016).

En palabras de Gerli (1977/2016):

El fenómeno es sintomático de una crisis de creencia y ortodoxia cristianas que sacudió la vida del cuatrocientos y prueba de una sociedad cuyos valores estaban en fermentación [...] las cosas de este mundo llegan a ser tan atractivas como las del más allá (p. 318).

#### 6.2.7.4 El significado espiritual de *La última cena*

El fresco de da Vinci es un símbolo de la enseñanza cristiana, la cual, en su nivel de interpretación alegórico, apunta a la integración de todas las facetas del ser humano. En el contexto renacentista, la integración psíquica se alcanzaba gracias a doctrinas como la alquimia, la cábala o el hermetismo, por lo cual, para el hombre de esta época, Cristo representaba al ser humano que, después de un camino de purificación espiritual, había alcanzado su totalidad (Ruiz Guadalajara, 2020).

Asimismo, Jesús es símbolo del ser que se ha encontrado como poseedor de dos naturalezas, la humana y la divina. Teorías como la del microcosmos o el panteísmo de

Nicolás de Cusa nos dan una idea de cómo los renacentistas estructuraban esta concepción, ya sea pensando en el hombre como una síntesis de todas las jerarquías del universo (Beuchot, 2020) o argumentando que, así como lo Uno contiene al todo, cada parte del todo también puede contener a lo UNO (Gallo Montoya, 2017).

Finalmente, las dos historias retratadas en *La última cena* representan una de las lecciones más importantes del cristianismo, la del hombre como un ser-para-otros, enseñanza que, si bien en su sentido original se refería al amor incondicional hacia cualquier ser humano, durante el renacimiento se transformó en la idea de un amor incondicional específicamente hacia la pareja (amor cortés), marcando así “uno de los primeros conflictos entre la ideología moderna y la medieval” (Gerli, 1977/2016, p. 219).

## Capítulo VII Ópera *La Fábula de Orfeo* de Claudio Monteverdi



<p><i>Título:</i> La fábula de Orfeo <i>Música:</i> Claudio Monteverdi <i>Texto:</i> Alessandro Striggio <i>Cronología:</i> 1607 <i>Estilo:</i> Ópera tonal</p>
---

**Fig. 6** Representación de *La Fábula de Orfeo* en el Teatro Regio de Torino

Nota. Ramella & Gianesse (2017). El Orfeo de Claudio Monteverdi [Fotografía].

Recuperado de <https://www.gbopera.it/2018/03/torino-teatro-regio-lorfeo/>

### 7.1 El sentido literal de la obra

### 7.1.1 Introducción

Claudio Monteverdi es uno de los compositores que ha dejado huella en la historia de la música, entre otras cosas, por haber sentado las bases de la ópera con *La Fábula de Orfeo*, obra que desarrolló por encargo del duque Vincenzo de Gonzaga, en el año de 1607, con el propósito de entretener a los miembros de la Accademia degli Invaghiti (Steiner Neves, 2017).

Durante la época renacentista era común que los aristócratas crearan organizaciones intelectuales dedicadas a debatir sobre la moral, el arte y la retórica, entre otros. Uno de los miembros de la academia del duque de Gonzaga, el poeta Alessandro Striggio, escribió el libreto del Orfeo, Monteverdi retomó este texto e, inspirándose en una forma artística experimental de Florencia donde se mezclaban música y teatro, el músico dio vida a su ópera (Steiner Neves, 2017).

La obra, basada en el antiguo mito griego, no sólo es relevante por ser la primera ópera de la historia, sino también porque ayudó a marcar la transición entre la música renacentista y la música barroca, esto debido a que reemplazó la modalidad por la tonalidad y la polifonía por la monodia (Perritt, 2017).

El cambio en la estructura musical no fue producto de la casualidad, más bien respondió a condiciones sociales específicas, tal como el hecho de que se mezclaran música y teatro de un modo en particular, que el mito griego se retomara, pero sin aludir al texto original o que el propio origen de la obra se remontara al contexto aristocrático. En este sentido, cada una de estas situaciones aporta datos interesantes en el estudio del hombre del renacimiento.

### 7.1.2 El mecenazgo

Así como *La fábula de Orfeo* fue compuesta por encargo de un mecenas, la gran mayoría de obras de arte renacentista surgieron por la misma razón. Aunque en la

actualidad estamos familiarizados con la idea de independencia creativa y económica del artista, la realidad es que hace unos cientos de años el arte difícilmente podía ser entendido sin el patronazgo.

Si bien hubo familias modestas de artesanos, mercaderes y campesinos que patrocinaron obras, la gran mayoría de encargos los hacía la clase alta (los banqueros, el Estado, la Iglesia, etc.). Ellos decidían el motivo de la obra, su ubicación, el plazo que tenía el artista para concluir y los detalles que era importante resaltar. En este sentido, cabe señalar que cada pedido perseguía un fin en particular (Burke, 1986).

La Iglesia encargaba representaciones artísticas para poder transmitir sus enseñanzas, persuadir sobre la veracidad de ciertas ideas religiosas, crear “nexos devotos” entre los fieles y el arte (por ejemplo, las pinturas de ciertos santos podían acallar el miedo y el dolor), y para inculcar ciertos valores en la población como la repulsión al pecado, el rechazo de la vanidad y el temor a las armas (Burke, 1986).

En el terreno de lo político, las estatuas que se colocaban a la vista de todos eran un homenaje a ciertos guerreros, nobles o personajes bíblicos con los que el Estado sentía simpatía. En palabras de Burke (1986):

Los florentinos llegaron a identificarse con David derrotando a Goliat, con Judit cortándole la cabeza a Holofernes, o con San Jorge (dejando a Milán el papel de dragón). Las memorables representaciones de estas tres figuras [...] son, en este sentido, claros manifiestos republicanos. Cuando se restauró la república florentina en 1494, reaparecieron los símbolos políticos de este tipo (p. 142).

Mientras tanto, los banqueros y aristócratas buscaban, por un lado, hacer notar su estatus y poder al pagar suntuosas decoraciones para sus palacios, “veían en el patronazgo

artístico una forma de demostrar que habían alcanzado la cima” (Burke, 1986, p. 105), y por otro, expiar sus culpas, y llevar una relación en buenos términos con la Iglesia.

Los préstamos bancarios, así como la posesión de la riqueza en sí misma, eran sinónimo de avaricia y usura, por lo que los mecenas invertían en obras benéficas para la Curia con tal de obtener el perdón divino. Ilustrativo es el caso de Cosme de Medici, quien después de preguntarle al papa Eugenio IV cómo podría conseguir la piedad de Dios sin perder sus posesiones, dio pie a la restauración del convento de San Marcos (Bladé, 2019).

### 7.1.3 Los círculos intelectuales

La ópera de Monteverdi es una obra que fue revolucionaria en muchos sentidos, uno de ellos es el uso de la música para reforzar la expresividad del texto, que si bien los griegos de la antigüedad ya conocían, durante la Edad Media y el Renacimiento no fue algo a lo que se recurriera.

En uno de los viajes que el compositor realizó con el duque de Gonzaga, tuvo contacto con *la camerata fiorentina*, un grupo de humanistas interesados en rescatar las características expresivas de la música griega. Defendieron que la música debía evitar la polifonía (para no confundir las emociones del oyente) y buscar la conmoción del escucha, y ya no el despliegue virtuoso por parte de los músicos (Mitchell, 2016). Basándose en estas ideas, Monteverdi pudo desarrollar su ópera.

La importancia de las agrupaciones intelectuales no se reduce a la innovación musical, de hecho, es difícil pensar en un cambio significativo durante esta época que se haya dado sin un espacio de reflexión detrás. Por ejemplo, las grandes figuras del humanismo como della Mirandola y Ficino fueron parte del círculo neoplatónico, así como ocurrió con Battista Alberti, quien destaca por sus aportaciones en el área de las matemáticas (Millán, 2004).

En pocas palabras, los círculos intelectuales fueron ese espacio donde matemáticos, filósofos y artistas pudieron intercambiar puntos de vista, nutrirse intelectualmente y hacer germinar ideas novedosas, ideas que revolucionaron la historia y que, quizá de no ser por las academias y demás centros de reflexión, no hubiesen surgido sino hasta muchos años más tarde.

#### 7.1.4 Las críticas a la Iglesia y el Concilio de Trento

La música renacentista era, en su mayoría, polifónica, es decir, cada composición contaba con varias voces independientes entre sí. Además, era modal, en otras palabras, la relación interválica entre notas se basaba en los modos griegos de la antigüedad. Sin embargo, *La fábula de Orfeo* fue una ópera monódica y tonal, particularidades que en gran parte se explican por el contexto social de la época (Perritt, 2017).

Un siglo antes de que Monteverdi compusiera su ópera, el movimiento encabezado por Martín Lutero había evidenciado las inconsistencias de la Iglesia, tales como la falta de espiritualidad entre sus miembros, la venta de indulgencias, el diezmo obligatorio, los sacramentos “inventados” por la institución y la “necesaria” mediación de la Iglesia entre el hombre y Dios (Harrison, 2002).

El descontento entre la gente creció cada vez más y, a diferencia de lo que ocurría en la Europa de principios del *quattrocento*, a finales de este año y principios de los 1500 hubo personas que prefirieron apostar por la libertad individual, en otras palabras, reconocer que lo que dictaba su propia consciencia era más relevante que cualquier mandato eclesiástico (Harrison, 2002).

La Iglesia, al sentirse debilitada, respondió con el Concilio de Trento, donde estableció que la salvación de los creyentes dependía del mérito de sus obras, y no sólo de la fe como defendía Lutero, que, dado que la enseñanza de Cristo le fue transmitida a Pedro y éste a

su vez la transmitió a otros hasta llegar por línea directa al Papa, la verdad estaba en la Iglesia, no en la consciencia humana y, finalmente, el concilio negaba la libertad de acceso e interpretación de los textos religiosos (Letocha, 2005).

La influencia del Concilio de Trento llegó hasta el terreno de la música, donde denunció que la música de aquel entonces era impura, pues el efecto de tantas voces en las obras religiosas llevaba a la agitación y al “sensual encanto del oído”, en este sentido, la Iglesia alentaba renunciar a la polifonía laica (Perritt, 2017).

Entre los compositores que fueron acordes a esta idea se encontraba Vincenzo Ruffo, quién vio en la música homofónica una oportunidad para darle claridad a la enunciación de los textos en los que las piezas se inspiraban. Este estilo de composición llegó a Monteverdi a través de su maestro Marc’Antonio Ingegneri, que a su vez lo había aprendido del propio Ruffo. En palabras de Perritt (2017):

Su experiencia con Ingegneri y su formación en la Iglesia le permitió sumergirse en la teoría de la música. A medida que se desarrollaban sus obras musicales se le llamó “El Padre de la Ópera” debido a sus innovaciones en este género (p. 7).

Otro de los aportes de Monteverdi fue el de la tonalidad; al buscar reforzar la expresividad de los textos a través de la música, tal y como su maestro proponía, Monteverdi dio con los modos mayores y menores, en otras palabras, con la relación interválica entre notas que sería la base para el barroco y que hasta la fecha seguimos utilizando (Wolpowitz, 2019).

#### 7.1.6 El significado literal del Orfeo

A modo de conclusión, podemos decir que la ópera de Monteverdi constituyó, primero que nada, un símbolo del poder de la corte de Gonzaga, pues, como cualquier otro mecenas, el duque perseguía un propósito específico al encargar la obra. En palabras de

Coelho (2019): “Deseaba que su corte fuera percibida gloriosa y en competencia activa con otras poderosas familias” (p. 313).

Además, fue emblema de la innovación, porque elementos como la monodia, la primacía del texto sobre la música y la tonalidad fueron algo poco común durante el renacimiento, en especial el uso de la tonalidad resultó ser algo revolucionario, porque si bien la monodia y la importancia del texto estuvieron presentes en la Grecia antigua, el recurrir a la tonalidad no tenía precedentes en la historia de la música occidental.

El uso de la tonalidad también fue importante porque representó una ruptura con la música centrada en el *ethos* (la enseñanza moral) como la que promovía la Iglesia, o las composiciones inspiradas en el *logos*, que pretendían mostrar el virtuosismo de los intérpretes. El uso de los modos mayores y menores ayudó a que la música adquiriera un nuevo sentido, el del *pathos* griego, lo cual, para los escuchas de la época, debió vivirse con gran conmoción emocional.

## 7.2 El sentido alegórico de la obra

### 7.2.1 La historia de Orfeo y Eurídice

El Orfeo de Alessandro Striggio cuenta la historia del matrimonio entre Orfeo, hijo de Apolo conocido principalmente por el poder de su lira, y Eurídice, una ninfa de Tracia. En un primer momento, los recién casados disfrutaban de la dicha de su unión, sin embargo, poco después Eurídice es mordida por una serpiente y muere (Petri & Large, 2002).

Al enterarse de la cruel noticia, Orfeo decide descender al inframundo y, con la ayuda de su lira, convencer al Dios Plutón (Hades) de que le regrese a su esposa. El primer paso a seguir es negociar con Caronte, barquero que conectaba el mundo de los vivos y el de los muertos, para que lo lleve con el dios de la muerte. Si bien Orfeo no consigue el favor de Caronte sí logra que éste caiga dormido con la música de su lira y, así, aprovecha para él mismo remar hasta su destino (Petri & Large, 2002).



Una vez en el inframundo, las súplicas, el canto y las melodías que Orfeo crea con su instrumento, conmueven a la esposa de Plutón, ella convence a su marido para que libere a Eurídice y éste acepta con la condición de que, en el camino de vuelta al mundo de los vivos, Orfeo no la mire a los ojos (Petri & Large, 2002).

Mientras el protagonista y su amada regresan juntos, un ruido estruendoso irrumpe en escena, Orfeo piensa que los dioses envidian su felicidad y quieren castigarlo, por lo que, temiendo por el bienestar de Eurídice, voltea, la mira a los ojos, y, al momento, ella desaparece. Posteriormente, las ménades devoran a Orfeo, éste muere y así finaliza la obra (Petri & Large, 2002).

### 7.2.2 El arquetipo de héroe en Orfeo

Al igual que el David bíblico, Orfeo cumple con todas las características necesarias para encarnar al arquetipo del héroe. El protagonista emprende un viaje donde debe enfrentar obstáculos de gran dificultad con tal de conseguir su objetivo, en este caso, recuperar a Eurídice, para, posteriormente, regresar a su lugar de origen (Ruiz Guadalajara, 2015).

El nivel de interpretación alegórico, por lo tanto, sigue apuntando a la misma significación. El descenso al inframundo representa el descenso a las profundidades de sí mismo, el encuentro con Caronte y Plutón en realidad es un encuentro con su inconsciente y, finalmente, la búsqueda de Eurídice no es sino el intento por conocer e integrar su propia ánima (Ruiz Guadalajara, 2015).

Sin embargo, aun si ambas historias guardan varias similitudes, no podemos ignorar el hecho de que sus finales son completamente opuestos. Mientras David sale glorioso de su misión, Orfeo pierde a Eurídice y muere. En este sentido, el mito órfico es una oportunidad para acercarnos a la enseñanza espiritual desde una nueva perspectiva.

### 7.2.3 ¿Por qué falló Orfeo?

El mito de Orfeo es una historia que ha fascinado desde tiempos antiguos, no es de extrañarse, pues, que existan tantas y tan variadas interpretaciones de lo que realmente significa. Por ejemplo, como mencionamos anteriormente, el viaje del protagonista puede ser entendido como una búsqueda de la totalidad psíquica, es decir, un intento por integrar su parte inconsciente, simbolizada por el inframundo, y su ánima, que en este caso estaría representada por Eurídice (Ruiz Guadalajara, 2015).

De acuerdo a esta interpretación, el error de Orfeo sería intentar racionalizar aquello que escapa a las palabras. El arquetipo del ánima no puede conceptualizarse, para acercarnos a un arquetipo le prestamos una forma, lo “enmascaramos”, sin embargo, es ingenuo pensar que esa forma prestada es el arquetipo en sí mismo. Cuando Orfeo mira a Eurídice a los ojos, está intentando darle un orden al intelectualizarla, y ese es su fallo (Ruiz Guadalajara, 2015).

Una lectura más actual del mito, indica que el que Orfeo haya volteado es un símbolo de que dudó de la palabra de los dioses, tal como el hombre moderno lo ha hecho al perder la fe en lo trascendente. La historia se constituye como una crítica al mundo desacralizado, e inmerso en el sinsentido, de nuestros días. En palabras de Parfait (2002): “Su soberbia lo ha cegado y el mundo que ha conformado es, ahora, un no-mundo, un espacio vacío de comprensión” (p. 135).

### 7.2.3 El arquetipo del héroe entendido desde su época

#### 7.2.3.1 Orfeo y el cristianismo

Aunque sean muchos los significados atribuidos a este mito, para nuestros fines es necesario comprenderlo desde el contexto renacentista, en este sentido, debemos recordar que muchas de las historias que se contaban en la época tenían un trasfondo religioso y

un fin moral. No es coincidencia que Boecio, uno de los mitógrafos más leídos durante el Renacimiento, haya entendido al Orfeo desde esta perspectiva (González Delgado, 2003).

De acuerdo a la interpretación de este autor, Eurídice es un símbolo del pecado, de lo terrenal, por lo que Orfeo, al aferrarse a ella, está dejando de lado lo verdaderamente importante, es decir, el plano celestial. En palabras de González Delgado (2003), la moraleja es que: “No debemos permitirnos ser seducidos por el amor de las cosas terrenales [...] sí, por otra parte, dirigir nuestra mente [...] hacia la fuente del bien, hacia Dios” (p. 17).

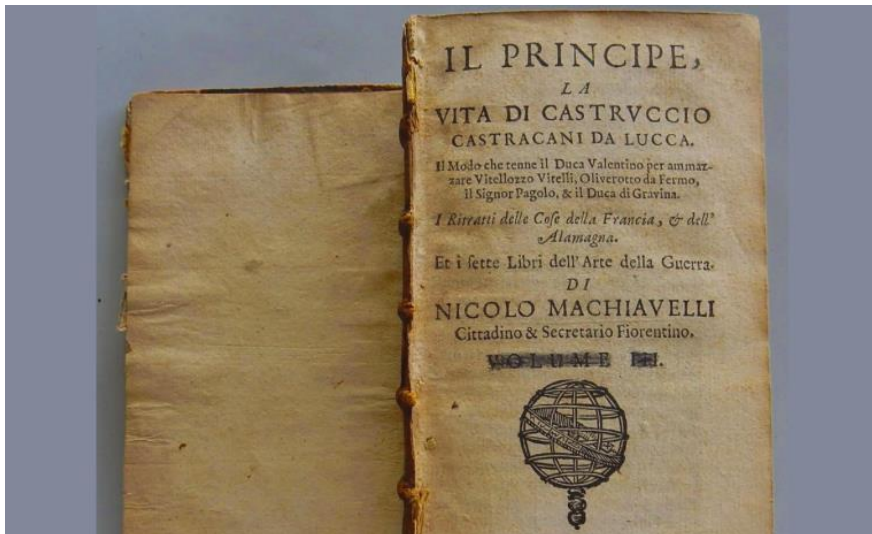
De igual modo, la lectura que hace Boccaccio sigue la misma línea, pues sugiere que el descenso del protagonista al inframundo representa la lucha de la prudencia contra el deseo sexual, lucha que finaliza con Orfeo cediendo a lo pasional y siendo castigado por ello. En otras palabras, el núcleo de la historia es “el conflicto entre lo espiritual y carnal” (Berrio Martín-Retortillo, 2005, p. 55).

#### 7.2.3.2 El significado espiritual de *La fábula de Orfeo*

El mito órfico, en tanto estructurado por el arquetipo del héroe, comparte algunas de las enseñanzas con la historia de David, tales como la importancia de la fe o los pasos a seguir en el camino de la integración psíquica, sin embargo, también nos ofrece una nueva aproximación en donde lo heroico ya no se encuentra en la búsqueda del bien común, sino en la priorización de la búsqueda espiritual por sobre cualquier tipo de pasión mundana.

En pocas palabras, *La fábula de Orfeo* señala que la virtud y la salvación del ser humano se alcanzan cuando se sobrepone la búsqueda de lo trascendente a las pasiones terrenales, tal como el propio libreto de la obra concluye al final: “Sólo aquel hombre que puede controlar sus emociones es merecedor de la gloria eterna” (Striggio, 1615/2012, p. 15).

## Capítulo VIII *El Príncipe* de Nicolás Maquiavelo



**Título:** El Príncipe  
**Autor:** Nicolás Maquiavelo  
**Cronología:** 1532  
**Género:** Tratado político

**Fig. 7** El Príncipe

Nota. Biografieonline.it (2017). *El Príncipe* de Nicolás Maquiavelo [Fotografía]. Recuperado de <https://cultura.biografieonline.it/il-principe-machiavelli/il-principe-machiavelli-riassunto//>

### 8.1.1 Introducción

Nicolás Maquiavelo fue un secretario de Estado de la República de Florencia que, sin embargo, ha pasado a la historia más por su papel como escritor que como diplomático. *El príncipe*, la que quizá sea su obra más conocida, es un tratado político, publicado en el año de 1532, que aborda la situación de conflicto y una posible vía de solución a la crisis política por la que atravesaba Italia en aquellos años (Penchaszade, 2020).

Siguiendo un método innovador, que de hecho pasaría a ser el fundamento de la ciencia política moderna, Maquiavelo describió los patrones de conducta humana que había encontrado estudiando el pasado de grandes imperios, para, de esta forma, descubrir regularidades que explicasen por qué algunos gobernantes habían tenido éxito en el pasado y otros no. El fin último de esta investigación fue proponer un modelo de gobierno que pudiese conseguir la unificación italiana (Penchaszade, 2020).

Dado lo anterior, el análisis de la obra se presenta como una oportunidad para ahondar en el contexto político italiano y su relación con la mentalidad renacentista. Asimismo, como se verá más adelante, *El príncipe* es una ventana a la comprensión de los procesos que permitieron el paso a la modernidad, como por ejemplo, la secularización del pensamiento.

#### 8.1.2 Los conflictos políticos de la Italia renacentista

La obra de Maquiavelo es producto de un contexto social caracterizado por el ascenso de la burguesía durante el *quattrocento* y la consecuente superación del sistema feudal. Ambas situaciones habían sumergido a Italia en un periodo de inestabilidad política, ya que el paso a las ciudades-Estado aumentaba las partes implicadas en el conflicto de intereses político-económicos. Si antes el clero y los nobles eran quienes buscaban el beneficio del poder, durante el renacimiento, las familias burguesas se unieron a esta búsqueda (Penchaszade, 2020).

Además, el país no había logrado su unificación aún, la división política estuvo constituida por pequeños Estados que rivalizaban entre sí. El reino de Nápoles, las Repúblicas de Venecia y Florencia, el Ducado de Milán, los Estados Pontificios, y demás, se encontraban constantemente en conflicto (Penchaszade, 2020).

Si bien muchos enfrentamientos buscaban el dominio de nuevas tierras por las ventajas económicas y sociales que ello suponía, también tuvieron lugar batallas a causa de la más mínima provocación. Ilustrativo es el caso de un clérigo romano, el cual, habiendo prometido regalar un perro tanto al embajador de Pisa como al de Florencia desató “una guerra encarnizada entre ambos Estados” (De Vedia y Mitre, 1927, p. 16).

La situación de constante conflicto entre los pueblos italianos, así como las disputas por el poder de los altos mandos, hacían de Italia un país débil y dividido, blanco fácil del ataque de países ya consolidados como España o Francia. No es de extrañarse, pues, que

varias naciones hayan arribado a tierras italianas buscando su dominio (Penchaszade, 2020).

Es justamente en este contexto que Maquiavelo concibe *El príncipe*, esperanzado de haber hallado la solución a una Italia que percibe como “Más esclava que los judíos, más sierva que los persas, más dispersa que los atenienses, sin cabeza, sin orden, abatida, expoliada, lacerada, teatro de correrías y víctima de toda clase de devastación” (Maquiavelo, 1532/2011, p. 86).

8.1.3 Hacia la secularización del pensamiento: el renacimiento como puente a la modernidad.

Como hemos señalado en capítulos anteriores, el pensamiento renacentista tuvo una fuerte carga religiosa, ya sea desde el cristianismo o desde el paganismo, muchas de las explicaciones que los intelectuales concibieron estuvieron atravesadas por lo sacro. Sin embargo, también existieron destellos de laicidad en sus reflexiones; destellos que, de hecho, ayudarían a constituir la mentalidad del hombre de la modernidad.

A modo de ejemplo, podemos recordar que los cambios establecidos en la composición de Monteverdi no hubieran sido posibles de no ser por los cuestionamientos de la Reforma Protestante, así como los avances matemáticos de da Vinci difícilmente hubieran tenido lugar sin recurrir a un pensamiento cada vez más apoyado en el empirismo y la sistematicidad.

En esta misma línea se encuentra la obra de Maquiavelo, pues, a contracorriente del pensamiento de su época, defendió que la política debía separarse de la religión y de cualquier tipo de determinismo metafísico. En palabras de Torres del Moral (1989): “no cree en un Dios autor de la naturaleza [...] la vida humana se discute por afectos y fuerzas naturales: amor y odio; ansia de aventura y de venganza; ambición de poder y de Gloria...” (p. 81).

A lo largo de su obra, el diplomático cuestionó la pasividad que algunos gobiernos habían mostrado justificándose en su mala *fortuna*. Recordemos que en esos años se consideraba que la vida humana estaba influenciada por fuerzas como la de los astros; tan arraigada estaba esta creencia que era común que los líderes tomaran decisiones de acuerdo a los consejos astrológicos (Burckhardt, 1860/2004).

Ahora bien, trascender el determinismo metafísico no implica pensar que todo suceso es producto de la voluntad humana. Maquiavelo reconoció que había eventos azarosos que podían facilitar o dificultar los objetivos de un gobernante, sin embargo, quien poseía la *virtù* era capaz de prever e incluso de usar a su favor cualquier acontecer que se le presentara (Torres del Moral, 1989).

La laicidad de este argumento la encontramos en dos aspectos, el primero es que la fortuna maquiavélica no es producto de un Dios, sino más bien de las fuerzas naturales, la suerte y el azar; el segundo aspecto es que, aún con los infortunios de la vida, el hombre puede sobreponerse a cualquier situación, es decir, Maquiavelo cree en un ser humano que es arquitecto de su destino (Torres del Moral, 1989).

Otra de las maneras en las que *El príncipe* contribuyó a la sacralización del pensamiento, fue restándole importancia a la Iglesia en su relación con el gobierno. Maquiavelo consideraba que la diferencia de ideas entre el mando político y la religión dividía al pueblo, por lo tanto, la Iglesia debía supeditarse al Estado, fungir sólo como una herramienta para el sometimiento y la cohesión social del pueblo (Torres del Moral, 1989, p. 124).

Al final, todo este proceso de sacralización constituyó un eslabón más en la construcción de la subjetividad moderna porque, si bien es cierto que existen muchas diferencias entre el hombre renacentista y el sujeto de nuestro tiempo, también podemos

afirmar que, en obras como la de Maquiavelo, se puede percibir el germen de lo que pasaría a ser la mentalidad actual.

#### 8.1.4 Maquiavelo y el hombre moderno

Uno de los rasgos del hombre que propuso el diplomático italiano es que la separación que hace entre el mundo de lo humano y el mundo de la naturaleza le permite significarse como autosuficiente e indeterminado, es así que surge el “hombre nuevo”, es decir, aquél que labra su propio destino mediante la acción. En consonancia con lo anterior, la libertad recién descubierta sería la antesala del individualismo moderno (Villoro, 1992).

Además, otro de los conceptos típicos de la modernidad latente en *El príncipe* es el de la historicidad humana, ya que, para Maquiavelo, la historia se presenta como un espejo de lo que somos: “Los hombres han sido siempre iguales, con iguales vicios y virtudes. Por eso el conocimiento histórico es útil para el conocimiento presente” (Torres del Moral, 1989, p. 89).

En este sentido, profundizar en la historia no debe verse como una mera búsqueda de determinismos, retomando la idea de la libertad humana, el hombre busca esos patrones de comportamiento para poder superarlos a través de la *virtù*, es capaz de “irrupir en el río de la historia y doblegarlo con su esfuerzo” (Villoro, 1992, p. 71).

Como resultado de todo lo anterior, surge la idea de dominación. Si antes el ser humano era marioneta de los designios del universo, ahora se reconoce como un ser capaz de adaptar al entorno a sus propios fines, en palabras de Villoro (1992): “El hombre se impone al mundo externo, lo conoce hasta encontrar las vías para liberarse de su constrictión y dominarlo” (p. 71).

No sobra decir que, en esta búsqueda de dominio, la razón resulta más útil que la fe. Sólo el intelecto puede calcular los medios necesarios para conseguir un fin (Villoro,



1992) y, quizá en parte por ello, Maquiavelo aleja su modelo político de todo rastro de religiosidad.

#### 8.1.5 El significado literal de *El príncipe*

En conclusión, este libro representó para su tiempo un reflejo de la situación política por la que atravesaba el país. Las disonancias entre los altos mandos, las guerras con otros países, y el conflicto entre Ciudades-Estado que narra Maquiavelo, no son sino la propia realidad que experimentaba Italia en aquellos años.

Asimismo, el texto también debió ser visto como una alternativa de solución a este periodo de inestabilidad, no es coincidencia que después de su publicación, aun siendo considerado un libro prohibido por el Concilio de Trento, *El príncipe* se haya convertido en un “breviario de reyes” (Torres del Moral, 1989, p. 86).

Finalmente, la obra de Maquiavelo fue un símbolo de un nuevo modo de pensar porque, aunque no podemos decir que el Renacimiento se caracterizó por las ideas de laicidad, racionalidad, dominio, libertad e individualidad, sí cabe afirmar que, en algunos pensadores, esta concepción del mundo ya comenzaba a gestarse.

### 8.2. El sentido alegórico de la obra

#### 8.2.1 Las características del príncipe de Maquiavelo

El príncipe que propone Maquiavelo es aquel que, de acuerdo a su perspectiva, reúne todas las características necesarias para unificar a Italia en una sola nación. Por ejemplo, es una persona que opta por el poder absoluto, pues, de no ser así, está en riesgo de que los demás poderes se rebelen en su contra, además, en caso de que se presenten conflictos con otro país, cuenta con sus propias fuerzas armadas, cuya fidelidad no está en peligro como ocurría con los ejércitos mercenarios (Maquiavelo, 1532/2011).

En cuanto a su relación con el pueblo, este príncipe ideal es cruel, preferentemente, sólo al principio de su gobierno, después deberá equilibrar la crueldad y la compasión, de

forma tal que la gente le tema, pero no lo odie. En palabras de Maquiavelo (1532/2011): “Necesita aprender a ser no bueno, y a hacer uso de ello o no, dependiendo de la necesidad” (p. 51). Asimismo, es un gobernante que cuida su apariencia. Ante el pueblo, ha de aparentar ser creyente, fiel, piadoso, íntegro, etc.

Finalmente, quizá la característica más importante del gobernante que Maquiavelo propone es la *virtù*. El príncipe no deja que su destino esté en manos de la fortuna, por el contrario, es capaz de prever situaciones problemáticas y evitarlas, o bien, usarlas a su favor. Además, es prudente, sabe cuándo es buen momento de actuar, y cuándo no, porque calcula los medios y el contexto. En pocas palabras, la *virtù* “no sólo es voluntad de poder, audacia, brío [...] y perseverancia sino también inteligencia, cálculo y sabiduría” (Torres del Moral, 1989, p. 108).

#### 8.2.2 El arquetipo del rey

El rey, entendido desde la visión arquetípica, cuenta con tres características; es capaz de ordenar, generar y bendecir. La primera cualidad se refiere a que, mediante la ley y la palabra, el rey puede estructurar la realidad, convertir el mundo del caos en civilización, tal como lo hicieron los faraones del antiguo Egipto o los reyes de Mesopotamia (Gillette & Moore, 1990).

Mientras tanto, la función generativa hace alusión a que, gracias al orden que establece el gobernante, su pueblo puede prosperar, por ejemplo, al transformar un torrente caótico de agua en un río bien distribuido por toda la ciudad, la comunidad se verá beneficiada en el ámbito de la agricultura (Gillette & Moore, 1990).

La última característica se refiere a que el mandatario reconoce y valora a su gente, lo cual legitima sus talentos, y los pone en condiciones de ejercer un puesto de responsabilidad dentro del reino (Gillette & Moore, 1990).

Ahora bien, aunque el rey puede presentar estas características que consideramos positivas, también existe la posibilidad de que el arquetipo se manifieste en su sentido negativo, es decir, en un dirigente cruel, inflexible e insensible que sólo busca su beneficio personal y, para conseguirlo, “su degradación de los otros no conoce límites” (Gillette & Moore, 1990, p. 64).

### 8.2.3 El arquetipo del rey visto desde el renacimiento

El gobernante que propone Maquiavelo se encuentra en un punto medio entre el arquetipo de rey en su sentido positivo y el arquetipo en su sentido negativo, pues, si bien busca el orden y, con ello, el prosperar de Italia, también es capaz de ser cruel e insensible, de hacer cualquier cosa con tal de mantener el poder (Maquiavelo, 1532/2011).

Desde la perspectiva del diplomático, el rey, en su parte positiva, mantiene el orden gracias a su sabiduría adaptable a cualquier circunstancia, al ejército que le es fiel y protege la ciudad del ataque externo, y a su capacidad de prever posibles infortunios. En su papel generador, el orden, que en el caso de la Italia renacentista estaría representado por la unificación, traería la prosperidad al liberar al país de cualquier tipo de dominio extranjero (Maquiavelo, 1532/2011).

Finalmente, el príncipe propuesto por el diplomático, en la versión degradada del arquetipo de rey, es capaz de traicionar, asesinar, ser avaro, aparentar, intimidar y someter, si ello es necesario para mantener el poder. No hay medio que no sea válido en el camino hacia su fin (Maquiavelo, 1532/2011).

### 8.2.4 El significado espiritual de *El príncipe*

En su nivel alegórico, *El príncipe* apunta a que el orden, necesario para transformar el caos en civilización, se encuentra en el punto medio entre la crueldad y la compasión, en otras palabras, propone la vivencia del arquetipo de rey entre sus dos extremos, el

positivo, que vela por la prosperidad del pueblo, y el negativo, interesado solamente en el interés personal.

En este sentido, salta a la vista que la alegoría del libro vaya en contra de la espiritualidad, pues recordemos que ésta busca el amor y la religión. En realidad, esta contradicción es un síntoma de la escisión que empezaba a germinar en el renacimiento; la del hombre, por un lado, como animal religioso y, por otro, como animal racional (Jung, 1964).

No podemos decir que el hombre renacentista vivía en una contradicción constante entre su intelecto y su fe, pues, como hemos visto en capítulos anteriores, generalmente lograba la armonía entre ambas perspectivas, sin embargo, sí es importante señalar que los cuestionamientos a lo espiritual empezaban a surgir y, desde entonces, no dejaría de ser así. En palabras de Jung (1964):

Se produjo una resquebrajadura entre el cristianismo tradicional del hombre y su mente racional o intelectual. Desde ese momento, esos dos lados del hombre moderno nunca han llegado a unirse. En el transcurso de los siglos, con el acrecentamiento del conocimiento profundo de la naturaleza y sus leyes, la división se ha ido agrandando (p. 239).

## **Capítulo IX ¿Quién fue el Hombre del Renacimiento?**

### *Nacimiento*

A la piel del *renacimiento* el bisturí le recorre el vientre de izquierda a derecha, se le clava entre la letra y la cava, y entonces a la “R” desgarrar. Cuando deshilacha la pata, le desanuda su panza, así se descorre la “R”, así se descose la “e”. Estando inerte y *desnudo*, el vientre pare metáfora.

El ser se esconde en la mayéutica de su pensamiento, en todas aquellas historias, más cerca de lo simbólico que de lo textual, que han moldeado sus ideas. El vientre pare

metáfora porque el origen está en lo mítico y, en este sentido, no podemos entender al hombre del renacimiento sin considerar primero su concepción de lo trascendente.

Herederero del cristianismo y de la tradición pagana, el renacentista fue hijo ilegítimo, pues, ¿cómo podría reconocer la Iglesia a uno que le reza a Dios, pero también a Júpiter? ¿Con qué podría bautizar al alquimista si ha hecho del agua elixir? ¿Cómo mostrarle la cruz al que, embelesado, se mira por primera vez frente al espejo?

### *Infancia*

Cuando del nacimiento se barre la mirada a través del tiempo, la “n” se vuelve la templanza de dos piernas erguidas por primera vez, la “a”, el presagio de un abecedario que huirá fugitivo de nuestros labios y, el resto, es sólo cimiento.

A los niños les colgamos la fábula en una pestaña, y la odisea en la otra, hasta que el párpado rendido cae, resguardando sus sueños. En el arrullo de la mirada se halla el cimiento, porque las historias que les contamos, al igual que sus sueños, son los arquetipos que les estructuran.

Para el niño del *quattrocento*, el arquetipo de héroe es David venciendo a Goliat, Jesús sacrificándose en la cruz u Orfeo descendiendo al inframundo en busca de su amada. A la vez que las historias le marcan un horizonte a perseguir, sus pasos, antes libres por el jardín de la existencia, empiezan a delimitarse. A la utopía se llega sólo si se sigue el camino.

David, valiéndose de su fe ciega en Dios, logra vencer a Goliat, mientras que Orfeo, viéndose arrasado por el deseo de recuperar a su amada, muere devorado por las ménades, indicando, pues, que el bien está en la cercanía con Dios y, el mal, en las pasiones terrenales. Como recordatorio infalible, la Iglesia ofrece el cielo como promesa, el infierno como amenaza y al inquisidor como verdugo.

Entonces, el niño del renacimiento es aquel que, acurrucado entre dos historias, despierta mirando al cielo.

Sin embargo, debemos recordar que al crío, la sangre pagana le corre por las venas, por ello piensa que Dios también se escucha en un cerrar de ojos, cuando mira dentro y transmuta el odio en amor, cuando destila materia densa e inspira ánima divina, en ese momento, es el alquimista que ha hecho del autoconocimiento purificación moral, o el cabalista que en su conexión con lo divino, ha encontrado la misión que Dios le encomendó, si no es así, puede que sea un cusiano con la cruz tatuada a la piel, pues, como lo uno contiene a lo múltiple, lo particular también contiene al infinito.

Cuando el niño despierta, lo hace mirando al cielo, pero cuando el cielo despierta, lo hace mirando al niño. El renacentista es también el cielo tras sus pupilas.

### *Juventud*

En la juventud, el hombre del Renacimiento va buscando quién le siembre las ideas; es así que forma parte de círculos intelectuales, academias y escuelas, donde la fascinación por la antigüedad clásica, es la constante. Por un lado, a los jóvenes se les enseña retórica y ética, política y derecho, filología y latín, los círculos intelectuales discuten estas propuestas y, las academias, son la puerta al neoplatonismo.

Es así que el renacentista le tiende la mano al pasado para no dejarlo caer, lo esparce sobre su tiempo dejando que el viento lo deslice en monodía, eco de un canto griego, deja que las hojas de la Eneida otoñen, haciendo de las amarillas páginas del ayer las voces verdes del ahora, pinta en la primavera las formas de Venus mientras que, en verano, los rayos solares escurren en cadencia de ritornello por las esculturas que son recuerdo romano en mármol, se dejan caer hasta la tierra, haciéndola florecer sobre las huellas del pasado.

Entonces, el hombre del Renacimiento, buscador de quién le siembre las ideas, mira que con cada flor le retoña un pensamiento y con cada tallo, una sinapsis. Bajo sus pies, los contornos de una huella atravesados por el color de mil flores forman el mandala que, herencia del neoplatonismo, estructura su mundo.

Partiendo del arquetípico mandala, el ser renacentista se ve como una síntesis y sincronía de todos los niveles de realidad. La flor retoñando en su pensamiento es el microcosmos, es decir, él mismo, reflejando el cosmos que le circunda. Las desgracias le persiguen porque el billar de los astros le ha tirado una mala jugada, su personalidad flemática le nieva el ánimo durante el invierno, y, los enojos que le irritan cada tanto, son exceso de fuego dentro quemándole la paciencia.

En el diálogo intelectual, los pensamientos rebotan de un lugar a otro hasta llegar a lugares antes desconocidos. El del *quattrocento* desmantela a los astros en su propio juego, con el desarrollo del pensamiento sistemático, descubre que, a cada tirada, hay una regla y, así, encuentra los cimientos de lo que más tarde pasaría ser el pensamiento científico.

El joven renacentista es un mandala de huellas y flores.

### *Adulter*

Con el pasar de los años, las preocupaciones van dejando estela por los rostros del renacimiento, pues, al literato ya no le basta con que le salgan los cuentos, necesita también que le salgan las cuentas, oportuna situación es que, mientras tanto, al rico no le salgan los cuentos, pero sí las cuentas.

Ya sea la Iglesia buscando un óleo que exhale piedad a sus fieles, un banquero deseoso de expiar sus culpas, el Estado pensando en esculpir su ideología en mármol, o un noble queriendo retratar su gloria, el hombre del Renacimiento tiene quién le haga trueque de

valor por precio, siempre y cuando, el camino del pincel vaya siguiendo los murmullos del mecenas.

A la preocupación por las cuentas se le suman los recuentos de ocupación, la división política de Italia crea las grietas por las cuales pisa el extranjero, y esto hace que la ocupación por parte de otros Estados o países sea una constante en las ciudades italianas.

Ante la tierra que se resquebraja bajo nosotros, el instinto nos lleva a tomar la mano del otro, por ello, el renacentista confía y tolera, es solidario y busca la igualdad, se implica en la vida pública y tiene la *fortezza* para, de ser necesario, dar su sangre en la lucha contra el enemigo. Con las manos así juntas, sólo falta un puño en alto que se decida a gobernar, el hombre del *quattrocento* busca entre sus arquetipos un rey al que no le tiemble la mano y encuentra al príncipe que, a veces cruel, a veces bueno, pero siempre con la *virtù* de su lado, es capaz de unir los trozos de una tierra quebrantada por la ambición.

El hombre del Renacimiento es dos manos cooperando, una que mueve el ábaco, otra que abate el pincel, una que se alza en la lucha, otra que se deja la piel.

### *Vejez*

La vida que sale de un vientre descosido se acerca a su fin cuando diez dedos arrugados la tejen en un recuerdo.

A los viejos les gusta mirar atrás, como buscando si en alguna memoria está la certeza que justifique el desandar, por ello, cavan entre sus recuerdos hasta encontrar un momento sincero, entonces, rememoran los días donde, corriendo más rápido que el destino, el pecho se les hinchó de libertad, donde los amores hicieron de la vida algo tan bello que intentaron respirar más lento para burlar al tiempo, un recuerdo donde la fe haga de sus últimos respiros un lugar seguro.



El renacentista corrió más rápido que el destino porque encontró en sus creencias el augurio de una libertad aún oculta para sus antepasados, con la Biblia de un lado, y el paganismo del otro, le fue fácil pensarse una nueva historia, renunció a la sangre manchada por el pecado que el medioevo le adjudicaba y empezó a sentirse cómodo dentro de su propia piel. El hermetismo, el microcosmos neoplatónico y demás tradiciones le hicieron saber que Dios le había regalado la libertad.

Las aves nacen con dos alas para mecerse la vida desde arriba, los girasoles con unos pétalos que sienten nostalgia por el Sol, pero el hombre, el hombre nace desnudo frente a la indeterminación. A cada decisión se arma, se teje, y por ello es digno, por ello merece ser recordado en las memorias de un viejo, que no son sino las memorias de la Historia.

Mientras tanto, el amor es un silencio que se entrega para ser transformado en palabra, un momento que salta al tiempo para no ser vivido nunca más, el paso suicida y taciturno que da la Luna para convertirse en día, el amor es una donación de sí, y ese es justamente el núcleo del cristianismo. El renacentista, en tanto hijo de esta tradición, sabe que su existencia ha de ser una entrega de sí a los otros, una anulación del “yo” que deje entrar a todos los “tús”, sin embargo, el último día de su vida, en su memoria sólo cabe un “ella”.

Aunque la enseñanza del cristianismo era la del amor incondicional hacia todos, durante el Renacimiento, el amor empezó a particularizarse, la unión con Dios y con el todo que promovía la Iglesia estiró la mano para dejar pasar delante una dama, disfrazando así, el amor-ágape de amor cortés. Es por ello que el cano acerca hacia su pecho el retrato un amor.

Con el pasar de los años, el corazón se nos alenta simulando ser un metrónomo cansado, se alenta como diciéndonos que pronto se quedará sin tiempo. Es entonces que el renacentista se postra ante la cruz cerrando los ojos, hincado, junta sus manos y busca dentro de sí las palabras que serán preámbulo de la eternidad:

-He venido a ti, como tantas veces antes, buscando el cobijo de tu ala cariñosa, Padre, he venido así, con el alma desnuda, para hacerte ver lo frágil que me has hecho ¡Tengo miedo!

Silencio.

-No, no me asusta morir, he tenido cada día de mi vida para pensar mi muerte, pero sólo me has dado una muerte para pensar mi vida. Temo haberme equivocado.

Silencio.

-Dicen ahí afuera que habrán de estar contigo los que han pagado el cielo, aquellos que con sus diezmos e indulgencias han hecho feliz a un cura o a un dominico. Yo, por mi parte, he pasado de ellos, ¡Tantas veces los he visto alejados de Dios! ¡Tantas veces han torturado al pobre haciéndole ver sus manos vacías! Como si unas manos vacías no pudieran entrelazarse y encontrarte en mitad de una oración.

Silencio.

-Tú... Piensas igual que yo ¿Verdad? Tú también crees que nuestra salvación está en la fe y no en tus siervos ¿Verdad?

Silencio.

-Yo siempre he sido un hombre de fe, Padre, he dedicado mi vida a ti deseoso de, algún día, encontrarme de nuevo bajo tu regazo, tal como tu hijo nos lo ha prometido. Sin embargo, hoy mi cuerpo tiembla frente a ti porque temo haberme equivocado ¿Por qué has permitido que laceren la dignidad del que nada tiene? ¿Por qué has dejado que se burlen del dolor de tu hijo estando sobre la cruz? ¿Por qué siempre nos has respondido con el silencio?

Silencio.

-Si toda mi vida he estado equivocado, quisiera que mi muerte al menos no sea una equivocación, Padre, ¿Qué vas hacer tú el día que sea a ti a quien le toque escuchar nuestros silencios?

Silencio.

Silencio.

### **Reflexión final**

El que allí llega de vero, de sí mismo desfallece;  
cuanto sabía primero, mucho bajo le parece,  
y su ciencia tanto crece, que se queda no sabiendo,  
toda ciencia trascendiendo  
(de la Cruz, 1577/1955, p. 1311).

En nuestro camino, cada obra ha constituido un telar en sí misma. Los arquetipos han sido la manivela que ha hecho girar al mito y, el mito, la rueca que ha destejido la piel. Recordemos que lo mítico no sólo gira porque se repite una y otra vez en la historia de lo humano, sino también porque lo humano, a su vez, ha girado una y otra vez en la historia de lo mítico. Por ello, la manivela no ha sido sino la órbita por la que hemos dejado deambular dos pensamientos.

¿Qué somos? y ¿por qué somos lo que somos? preguntamos a la templanza del Cristo, al canto del Orfeo y a la fuerza en mármol del David, ellos respondieron con más incertezas: ¿Qué es el amor? ¿Qué es lo terreno? ¿Qué es la virtud? El orbitar de las ideas hizo destejar los textos y, habiendo escurrido ya los hilos de la duda, las respuestas dejaron sentir la piel que inerva el telar. Encontramos lo que vive entre las letras muertas.

Sin embargo, los senderos no siempre se bifurcan por donde habíamos imaginado, a veces, sus imprevistos desvíos nos recuerdan el sináptico garigoleo que conlleva parir una nueva idea. Llegar al final de este trabajo implica mirar las huellas y preguntarnos por los caminos no pisados, ¿Dónde quedaron las manos vacías que se entrelazan y encuentran a

Dios?, ¿Que se siente que el corazón se nos alente como metrónomo cansado? ¿Cuáles son los significados tan grandes que se le desbordan a las palabras dejándonos sólo el silencio? ¿En donde se coloca la psicología cuando el silencio la mira a los ojos?

Los de manos vacías son esos a quiénes les quitaron el lápiz con el cual escribirían su propia historia, los silenciados, los marginados, los que no se mencionan ni siquiera en las notas al pie. Son los que, una vez más, han quedado fuera. Es por ello, que habremos de mirar al arte que recorre lo cotidiano, ese que si lo marginan se escapa por las paredes y si lo callan, grita entre las multitudes, no dejemos de lado pues, al arte popular.

El corazón que alentándose se precipita hacia el punto final, deja tras de sí una estela de tres puntos suspensivos, calima acuática de lo indescriptible, ¿qué se piensa cuando se sabe que no se pensará más? ¿Qué se siente? Los tonos azules degradados hacia el negro lo saben, los violonchelos cansados, también ¿Será que estas letras lo supieron? Es decir, ¿Ha sido éste un camino lo suficientemente delicado como para honrar a lo afectivo? Y si no lo fue, entonces ¿Cuál sería la aguja justa para destejer un corazón sin robarle los latidos?

Pareciera que nuestra psicología, tan precisa y objetiva, ahora sabe operar a corazón abierto, sin que por ello, podamos decir que tiene abierto el corazón. En su erudición, la clasificación y los términos de 13 letras la han llevado a pensar que sabe de latidos y de bombeos, de remedios para, clavando la cava, destapar la placa, o bien, destejer la his/arteria y hallar dentro ausencia. Sí, creemos que hemos hayado el sentido, pero ¿Es que alguna vez lo hemos sentido? Creemos que aprendiendo a controlar, salvamos, pero ¿Que no a corazón abierto siempre está el riesgo de matar lo humano?

El ser humano es y siempre ha sido lo que está más allá de sus palabras, aquello tan sagrado que sólo la delicadeza de dos párpados cerrándose merecería resguardar; un latido, un recuerdo, una fragancia, un velo tan fino que si fuese atravesado por una mirada

demasiado concentrada amenazaría con desgarrarse. Por ello, hemos de aprender a buscar la ligereza a través del arte, el ensueño, la fantasía, hemos de decirle a la psicología, gravidez de dos pensamientos que caen por su propio peso en lo profundo de nuestro ser, que ha llegado su momento, su momento de dejarse soñar...

## Referencias

- Amador Bech, J. (2017). *El significado de la obra de arte. Conceptos Básicos para la interpretación de las artes visuales*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Amador Bech, J. (1999). Mito, símbolo y arquetipo en los procesos de formación de la identidad colectiva e individual. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 44(176), 61-99.  
<http://dx.doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.1999.176.49010>
- Antal, F. (1987). *El mundo florentino y su ambiente social: la república burguesa anterior a Cosme de Médicis: siglos XIV-XV*. Alianza.
- Ardila, C. (2008). Hermenéutica literaria: tres estrategias para la interpretación de textos narrativos. En *XXII Congreso Nacional de lingüística, literatura y semiótica*. Cali, Colombia: Universidad del Valle. Obtenido de <https://goo.gl/NsU1JL>
- Arranz, C. L. (2000). La obra artística de Miguel Ángel y su relación con el movimiento neoplatónico del renacimiento: la teoría de Panofsky y otras alternativas. *Anuario Filosófico*, 33(2), 573-582. Obtenido de <https://dadun.unav.edu/handle/10171/451>
- Baena Jiménez, A. N. (2004). *La magia y el renacimiento. Apuntes para una historia de la filosofía mágica: De Hermes Trismegisto a Marisilio Ficino* (Tesis de licenciatura). Universidad Autónoma Metropolitana. Obtenido de

<http://tesiuami.izt.uam.mx/uam/aspuam/presentatesis.php?recno=11786&docs=UAMI11786.pdf>

Barenstein, J. (2011). "In principio" según la interpretación cabalística de Giovanni Pico Della Mirandola [En línea]. En *VIII Jornadas de Investigación en Filosofía*, La Plata, Argentina: Universidad Nacional de La Plata. Obtenido de:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=eventos&d=Jev1250>

Baxandall, M. (1972/1978). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: arte y experiencia en el Quattrocento*. Ampersand.

Berrio Martín-Retortillo, P. (2005). *El mito de Orfeo en el Renacimiento* (Tesis de doctorado). Universidad Complutense de Madrid, España. Obtenido de:

<https://eprints.ucm.es/id/eprint/3342/>

Beuchot, M. (2008). *Perfiles esenciales de la hermenéutica*. Fondo de Cultura Económica.

Beuchot, M. (2020). Sobre el hombre como microcosmos. *Revista Universidad Pontificia Bolivariana*, 42(137), 45-51. Obtenido de:

<https://revistas.upb.edu.co/index.php/revistaupb/article/view/2303>

Bladé, R. (2019). Los banqueros que pagaron el renacimiento. *La vanguardia*, (s/n). Obtenido de:

<https://www.lavanguardia.com/historiayvida/edad-moderna/20191120/471749444158/florenxia-renacimiento-arte-banqueros.html>

Bruner, J. S. (1991). *Actos de significado: más allá de la revolución cognitiva*. Alianza.

Burke, P. (1986). *El renacimiento italiano*. Alianza.

Burckhardt, J. (1860/2004). *La cultura del Renacimiento en Italia*. AKAL.

Camarena Adame, M. E., & Tunal Santiago, G. (2009). La religión como una dimensión de la cultura. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y*

*Jurídicas*, 22(2), 41-55. Obtenido de:

[https://www.theoria.eu/nomadas/22/tunal\\_camarena.pdf](https://www.theoria.eu/nomadas/22/tunal_camarena.pdf)

Caicedo Hernández, L. J. (2011). *La celebración eucarística: expresión de la existencia cristiana* (Tesis de licenciatura). Universidad Pontificia Javeriana, Colombia.

Obtenido de: <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/8055>

Carcavilla, L. (2012). Genealogía hipnótica del mito del zombi: estructura arquetípica

*Revista Internacional de Humanidades Médicas*, 1(1), 83-105. Obtenido de:

[https://www.researchgate.net/publication/269930519\\_HYPNOTIC\\_GENEALOGY\\_OF\\_THE\\_ZOMBIE\\_MYTH\\_ARCHETYPAL\\_STRUCTURE#fullTextFileContent](https://www.researchgate.net/publication/269930519_HYPNOTIC_GENEALOGY_OF_THE_ZOMBIE_MYTH_ARCHETYPAL_STRUCTURE#fullTextFileContent)

Cassirer, E. (1951). *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*. Emecé.

Cassirer, E. (1944/1997). *Antropología filosófica*. Fondo de Cultura Económica.

Causado, R.V. (2014). El signo en Vygotski y su vínculo con el desarrollo de los procesos psicológicos superiores. *Folios*, Segunda época, (39).

<https://doi.org/10.17227/01234870.39folios65.76>

Clottes, J. (2015). Arte y espiritualidad: orígenes y fronteras. *Istor: revista de historia internacional*, 60, 7-49. Obtenido de <http://www.istor.cide.edu/revistaNo60.html>

Coelho, J. (2020). Claudio Monteverdi and l'Orfeo, favola in musica: character construction and depiction of emotion. *Philomusica on-line*, 17(1), 310-343.

<http://dx.doi.org/10.13132/1826-9001/17.2013>

Cordua, C. (2013). El humanismo. *Revista chilena de literatura*, 84, 9-17.

Obtenido de <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/28498>

Coupeau, J. C. (2007). Arte y espiritualidad ignaciana: liberados para crear. *Rivista di ricerca teologica*, 3, 81-97. Obtenido de: [https://www.ignaziana.org/3-2007\\_2.pdf](https://www.ignaziana.org/3-2007_2.pdf)

- Cruz Guerrero, D. E. (2020) *Principios de filosofía del arte: la creación artística y el trabajo del artista. Arte, religión y espiritualidad en la fenomenología (1807) de G.W. F. Hegel*. (Tesis de licenciatura). Universidad Jesuita Antonio Ruiz de Montoya. Perú. Obtenido de:  
<http://repositorio.uarm.edu.pe/handle/20.500.12833/2108>
- Daelemans, B. (2020). La mística de Bill Viola: arte y espiritualidad. *Razón y fe*, 281 (1444), 193-206. Obtenido de  
<https://revistas.comillas.edu/index.php/razonyfe/article/view/12341>
- De la Cruz, San Juan (1577). Coplas hechas sobre un éxtasis de alta contemplación. En La editorial católica (ed.), *Vida y obras de San Juan de la Cruz* (publicado en 1955).
- De Vedia y Mitre, M. (1927). *Maquiavelo*. Facultad de Derecho y Ciencias Sociales.
- Duque, F. (2008). Sobre la esencia del fundamento, o sea sobre la violencia. En P. Lanceros, & F. Díez de Velasco, *Religión y violencia* (págs. 69-117). Ediciones Pensamiento / Círculo de Bellas Artes.
- Eliade, M. (1957/1981). *Lo sagrado y lo profano*. Guadarrama.
- Eliade, M. (1962/1992). *Mito y realidad*. Labor.
- Eliade, M. (1974). *Tratado de la historia de las religiones*. Cristiandai.
- Fernández Christlieb, P. (2001). La estructura mítica del pensamiento social. *Athenea Digital*, 1 (0), 11-30. <https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v1n0.2>
- Film Produktion Stein & Papirowski, M. (2017). *El renacimiento: La época de Miguel Ángel y Leonardo da Vinci*. [Documental]. Alemania: WDR.



- Francastel, P. (1951). *Pintura y sociedad: nacimiento y destrucción de un espacio plástico del Renacimiento al cubismo*. Emecé.
- Gallo Montoya, L. M. (2017). De mística y metafísica. Nicolás de Cusa o el teólogo apofático (Tesis de licenciatura). Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín. Obtenido de: <https://repository.upb.edu.co/handle/20.500.11912/3702>
- Gargano, A. (21 de octubre de 1993). *L'umanesimo italiano* [clase]. Instituto italiano per gli studi filosofici, Nápoles, Italia.
- Garin, E. (1986). *El renacimiento italiano*. Ariel.
- Garin, E. (1986a). *L'umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel rinascimento*. Einaudi.
- Geertz, C. (1973/2003). *La interpretación de las culturas*. Gedisa.
- Gerli, E. M. (1977/2016). Eros y ágape: el sincretismo del amor cortés en la literatura de la baja Edad Media castellana. En *Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Toronto, Canadá: University of Toronto. Obtenido de: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcms5r6>
- Gillette, D. & Moore, R. (1990). *King, Warrior, Magician, Lover. Rediscovering the archetypes of the mature masculine*. Harper San Francisco.
- Giménez Montiel, G. (2005). *Teoría y análisis de la cultura*. CONACULTA.
- Gombrich, E. H. (1950/1999). *La historia del arte*. Diana.
- González Delgado, R. (2003). Interpretaciones alegóricas del mito de Orfeo y Eurídice por Fulgencio y Boecio y su pervivencia en la Patrologia Latina. *Faventia*, 25(2), 7-35. Obtenido de <https://www.raco.cat/index.php/Faventia/article/view/21884>
- González Diéguez, G. (2016). *El cuerpo y el mundo: El motivo del microcosmos en el neoplatonismo judío medieval (al-Andalus, siglos XI-XII)* (Tesis de doctorado).

- Universidad Complutense de Madrid, España. Obtenido de:  
<https://eprints.ucm.es/id/eprint/40112/>
- González Rey, F. L. (2008). Psicología y arte: razones teóricas y epistemológicas de un desencuentro. *Tesis psicológica*, 3(1), 140-159. Obtenido de:  
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=139012667013>
- Gottlieb, M. (2012). King David's individuation process seen through a kabbalistic lens. *Psychological perspectives*, 55(2), 182-204.  
<https://doi.org/10.1080/00332925.2012.677638>
- Gross, M. A. (2021). Tensiones y debates sobre una concepción antropológica en el Renacimiento: las categorías de magnum miraculum y copula mundi en el pensamiento de Marsilio Ficino y Giovanni Pico della Mirandola. *Eikasia. Revista de Filosofía*, (97), 113-136. Obtenido de:  
<https://www.revistadefilosofia.org/97-07.pdf>
- Gutiérrez, A. M. (2015). La música en el desarrollo de la espiritualidad y la religiosidad. Una aproximación al Cristianismo y al Budismo. *ILU. Revista de Ciencias de las Religiones*, (20), 91-110. [https://doi.org/10.5209/rev\\_ILUR.2015.v20.50406](https://doi.org/10.5209/rev_ILUR.2015.v20.50406)
- Hale, J. R. (1973/2016). *La Europa del Renacimiento*. Siglo XXI.
- Harrison, C. (2002). *La reforma protestante de Martin Lutero*.  
[Documental]. Reino Unido: Lion Television.
- Hartman, D. & Zimberoff, D. (2009). The hero's journey of self-transformation: Models of higher development from mythology. *Journal of Heart-Centered Therapies*, 12(2). Obtenido de:  
[https://www.researchgate.net/publication/272742085\\_The\\_Hero%27s\\_Journey\\_of\\_Selftransformation\\_Models\\_of\\_Higher\\_Development\\_from\\_Mythology](https://www.researchgate.net/publication/272742085_The_Hero%27s_Journey_of_Selftransformation_Models_of_Higher_Development_from_Mythology)
- Hauser, A. (1951). *Historia social de la literatura y del arte*. Labor.

- Holroyd, C. (1903/2006). *Michael Angelo Buonarroti*. Duckworth.
- Jenichen, D., Comprix, C. & Ebert, W., Papirowski, M. (2005). *Miguel Ángel: Una superestrella* [Documental]. Australia: SBS.
- Jung, C. G. (1951/1986). *Aion: contribución a los simbolismos del sí-mismo*. Paidós.
- Jung, C. G. (1964). *El hombre y sus símbolos* (Vol. 96). Paidós.
- Jung, C. G. (1944). *Psicología y alquimia*. Titivillus.
- Jung, C. G. (1949). *Psicología y religión*. Paidós.
- Jorge, J. E. (2014). Orígenes históricos y filosóficos del concepto de comunidad cívica. *Questión. Revista Especializada en Periodismo y Comunicación*, 42(1), 112-126. Obtenido de:  
<http://www.perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/2144>
- Kamins, J. (2015). *Among the prophets: Michelangelo's David*. (Tesis de maestría). American University, Estados Unidos de América. Obtenido de:  
<https://auislandora.wrlc.org/islandora/object/auislandora%3A12430>
- Kandinsky, V. (1911/2011). *De lo espiritual en el arte*. Paidós.
- Kanwal, A. (2014). Archetypes and manadal symbols in Naguib Mafouz's the dreams: An emantipation of meaninglessness. *Revista interdisciplinaria de investigación contemporánea en negocios*, 5(10), 273-281. Obtenido de:  
<https://journal-archieves36.webs.com/feb14.pdf>
- Keizer, J. M. (2008). *History, origins, recovery: Michelangelo and the politics of art*. [Historia, orígenes, recuperación: Miguel Ángel y las políticas del arte] (Tesis de doctorado). Universiteit Lenden, Países Bajos. Obtenido de:  
<https://scholarlypublications.universiteitliden.nl/handle/1887/12946>

- Lemos González, R. (2010). *La consciencia corporal, una puerta a la espiritualidad* (Tesis de maestría). Universidad Iberoamericana, Ciudad de México. Obtenido de: <http://ri.iberomx.mx/handle/iberomx/1183>
- León Del Río, M. B. (2009). Arquetipos e inconsciente colectivo en las artes plásticas a partir de la psicología de C. G. Jung. *Arte, Individuo y Sociedad*, 21, 37-50. Obtenido de: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS0909110037A>
- Letocha, D. (2005). La autoridad de la conciencia ante el Concilio de Trento. Contribución a la prehistoria de la subjetividad moderna. *Ideas y Valores*, 54(127), 3-34. Obtenido de: <https://philpapers.org/rec/LETLAD>
- Losardo, R. J., Murcia, D. M., Lacera Tamaris, V., & Hurtado de Mendoza, W. (2015). Canon de las proporciones humanas y el Hombre de Vitruvio. *Revista de la Asociación Médica Argentina*, 128(1), 17-22. Obtenido de: [https://www.ama-med.org.ar/vermas\\_revista/31](https://www.ama-med.org.ar/vermas_revista/31)
- Lucci, M. A. (2006). La propuesta de Vygotsky: la psicología socio-histórica. Profesorado. *Revista de currículum y formación del profesorado*, 10(2). 1-11. Obtenido de: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/profesorado/article/view/19847>
- Magnavacca, S. (2005). Platón en el humanismo renacentista. El imperativo del autoconocimiento en Pico della Mirandola. *Diadokhe*, 1(2). 157-168. Obtenido de: <https://diadokhe.cl/revista/paginas/2006.html>
- Manzanera, L. (s.f.). Sexo en el Renacimiento: bajo la lupa de la Iglesia. *Muy interesante*. Obtenido de: <https://www.muyhistoria.es/h-moderna/articulo/sexo-en-el-renacimiento-bajo-la-lupa-de-la-iglesia-621505814037>
- Maquiavelo, N. (1532). El príncipe. En Forte Monge J. M. (ed.), *Maquiavelo. Estudio introductorio de Juan Manuel Forte Monge* (publicado en 2011).

Martínez, J. R. (2020). Acordes vitruvianos en Leonardo. *Inter disciplina*, 8(21), 47-74.

<http://dx.doi.org/10.22201/ceiich.24485705e.2020.21.75147>

Medina Liberty, A. (11 de febrero de 2019). Jerome Bruner, de la percepción a la cultura. *Homenaje a Jerome Seymour Bruner*. Conferencia llevada a cabo en la Universidad Pedagógica Nacional, Ciudad de México, México. Obtenido de:

<https://www.youtube.com/watch?v=heIebPv0KG8>

Millán, A. (2004). Leon Battista Alberti, la ingeniería y las matemáticas del Renacimiento. *Suma*, 47, 93-97. Obtenido de:

[file:///C:/Users/CASA/AppData/Local/Temp/SUMA\\_47.pdf](file:///C:/Users/CASA/AppData/Local/Temp/SUMA_47.pdf)

Minecan, A. (20 de marzo de 2019). La revolución científica en el renacimiento. En *El Renacimiento: optimismo, insurrección y herejía en las filosofías de Pico della Mirandola, Galileo y Giordano Bruno*. Alétheia. Centro de Estudios Filosóficos, Madrid, España. Obtenido de:

<https://www.youtube.com/watch?v=xhCIEjhmEfw&t=142s>

Minecan, A. (3 de marzo de 2019a). Galileo y la primacía de la ciencia sobre la religión. En *El Renacimiento: optimismo, insurrección y herejía en las filosofías de Pico della Mirandola, Galileo y Giordano Bruno*. Alétheia. Centro de Estudios Filosóficos, Madrid, España. Obtenido de:

[https://www.youtube.com/watch?v=MeIhYt-\\_pVM&t=496s](https://www.youtube.com/watch?v=MeIhYt-_pVM&t=496s)

Minecan, A. (21 de febrero de 2019b). Giovanni Pico della Mirandola: Discurso sobre la dignidad del hombre. En *El Renacimiento: optimismo, insurrección y herejía en las filosofías de Pico della Mirandola, Galileo y Giordano Bruno*. Alétheia. Centro de Estudios Filosóficos, Madrid, España. Obtenido de:

[https://www.youtube.com/watch?v=MeIhYt-\\_pVM&t=496s](https://www.youtube.com/watch?v=MeIhYt-_pVM&t=496s)

- Mitchell, B. S. (2016). The secret society of opera. En *The Research and Scholarship Symposium*, Ohio, Estados Unidos de América: Cedarville University. Obtenido de:  
[https://digitalcommons.cedarville.edu/research\\_scholarship\\_symposium/2016/podium\\_presentations/24/](https://digitalcommons.cedarville.edu/research_scholarship_symposium/2016/podium_presentations/24/)
- Montenegro Valls, A. L. (2013). El amor cristiano al prójimo, específicamente cristiano. Su exposición en las obras del amor y la crítica de Adorno. *Teología y cultura*, 15, 101-112. Obtenido de: <https://teologiaycultura.ucel.edu.ar/el-amor-cristiano-al-projimo-especificamente-cristiano/>
- Ortiz-Osés, A. (2009). *Heidegger y el ser-sentido*. Universidad de Deusto.
- Ortiz-Osés, A. & Lanceros, P. (2006). *Diccionario de la existencia*. Anthropos.
- Osorio Arango, J. J. (2015). Semántica del desnudo cristiano. *Revista colombiana de humanidades*, 47(87). 289-330.  
<https://doi.org/10.15332/s0120-8454.2015.0087.04>
- Parfait, B. H. (2002). Mito, arte y filosofía. Orfeo en clave hermeneútica. *Universitas Philosophica*, 8, 119-135. Obtenido de:  
<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/vniphilosophica/article/view/11419>
- Penchaszadeh, A. P. (23 de junio de 2020). *Sexta clase teórica-Maquiavelo* [clase online]. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina. Obtenido de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=LAoEXZJQoM0&t=557s>
- Peregrino Cela Cela, J. A. (2016). *Reflexión en torno a los arquetipos de Jung en el gesto y la gestualidad del rostro manifestados en la obra pictórica de Luigi Stornaiolo* (Tesis de maestría). Universidad Central del Ecuador, Ecuador.  
 Obtenido de: <http://www.dspace.uce.edu.ec/handle/25000/5754>

- Perritt, Haley J. (2017). From Modal to Tonal: The Influence of Monteverdi on Musical Development. En *Research and Scholarship Symposium*. Ohio, Estados Unidos de América: Cedarville University. Obtenido de:  
[https://digitalcommons.cedarville.edu/research\\_scholarship\\_symposium/2017/podium\\_presentations/23/](https://digitalcommons.cedarville.edu/research_scholarship_symposium/2017/podium_presentations/23/)
- Petri, H. & Large, B. (2002). *L'Orfeo: Favola in Musica* by Claudio Monteverdi [Documental/Ópera]. Inglaterra: BBC.
- Peña Vial, J. (1993). Felicidad y amor en la mística cristiana, *Scripta theologica*, 25 (3). 1093-1114. Obtenido de:  
[https://www.cepchile.cl/cep/site/docs/20160303/20160303184814/rev57\\_jpenav.pdf](https://www.cepchile.cl/cep/site/docs/20160303/20160303184814/rev57_jpenav.pdf)
- Pisi, R. A. (2008). *El simbolismo de las figuras circulares* (Tesis de doctorado). Universidad Nacional de Cuyo, Argentina. Obtenido de:  
<https://bdigital.uncu.edu.ar/3887>
- Pouey Bragos, M. (2015) ¿Leonardo da Vinci científico? *Em curso*, 2, 1-11.  
<http://dx.doi.org/10.4322/201511171356>
- Quiroz Trejo, J. O. (2009). Arte, sociedad y sociología. *Sociológica*, 24(71), 89-121.  
<http://www.sociologicamexico.azc.uam.mx/index.php/Sociologica/article/view/130>
- Ratzinger, J. (1997). *La sal de la tierra*. Palabra.
- Ries, J. (1995). El hombre religioso y lo sagrado a la luz del nuevo espíritu antropológico. En J. Ries, *Tratado de Antropología de lo Sagrado* (Vol. 1). Los orígenes del homo religiosus, (págs. 22-60). Editorial Trotta.
- Risco, M. M. (2009). *Infinitud, universo y existencia humana en el Renacimiento*. XII Jornadas Interescuelas/Departamento de Historia. Facultad de Humanidades y

Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional de Comahue.  
San Carlos de Bariloche.

Ruiz González, E. A. (2015). *El arquetipo del “héroe solar” como aproximación a Jesús en la teología joánica de la luz, símbolo de lo trascendente* (Tesis de licenciatura). Pontificia Universidad Javeriana, Colombia. Obtenido de:  
<https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/16952>

Ruiz Guadalajara, R. (2015). *Análisis del concierto para piano no. 4 de Beethoven* [Material del aula]. Facultad de Música de la UNAM, México, Ciudad de México.

Ruiz Guadalajara, R. (11 de julio de 2019). Cauda Pavonis. *Ciclo de conferencias de historia del arte*. Conferencia llevada a cabo en la Universidad del Claustro de Sor Juana, Ciudad de México, México.

Ruiz Guadalajara, R. (28 de julio de 2020). El talón de Aquiles. *Ciclo de conferencias de historia del arte*. Conferencia llevada a cabo en la Universidad del Claustro de Sor Juana, Ciudad de México, México.

Ruiz Guadalajara, R. (9 de abril de 2020a). La última cena. *Ciclo de conferencias de historia del arte*. Conferencia llevada a cabo en la Universidad del Claustro de Sor Juana, Ciudad de México, México.

Sánchez Alonso, E. (22 de enero de 2016). Estudio de la obra “La última cena” de Leonardo da Vinci. Conferencia llevada a cabo en la Universidad Popular Carmen de Michelana, Madrid, España. Obtenido de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=3rq3bJGdBd0>

Sosteric, M. (2021). A sociology of archetypes. *PsyArXiv*, 5, 1- 40. Obtenido de:  
<https://psyarxiv.com/mn7b6/>



- Steiner Neves, G. (2017). *Monteverdi's opera heroes. The vocal writing for Orpheus and Ulysses* (Tesis de doctorado). Texas Tech University, Estados Unidos de América. Obtenido de: <https://ttu-ir.tdl.org/handle/2346/72711?locale-attribute=es>
- Striggio, A. (1615/ 2012). *Orfeo favola in música* (Orfeo fábula en música). The Monteverdi Choir and Orchestras Limited: Reino Unido.
- Torres Queiruga, A. (2013). Creados por amor: La santidad cristiana. *CONCILIUM Revista Internacional de Teología*, 351, 25-44. Obtenido de <https://www.revistaconcilium.com/wp-content/uploads/2019/pdf/351.pdf>
- Torres del Moral, A. (1989). La obra y el método de Maquiavelo: una teoría de y para la acción política. *Revista de derecho político*, 30, 75-129. <https://doi.org/10.5944/rdp.30.1989.8430>
- Tres iniciados (1908/2019). *El kybalión*. Brontes.
- Ventura, M. V. (2016). El otro Judas de Abelardo Castillo: traición o acto de amor. *En VI Congreso Internacional de Literatura, Estética y Teología*, Buenos Aires, Argentina: Universidad Católica Argentina. Obtenido en: <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/4328>
- Villoro, L. (1992). *El pensamiento moderno. Filosofía del renacimiento*. Fondo de Cultura Económica.
- Wasserman, J. (2007). Rethinking Leonardo da Vinci's "Last Supper". *Artibus et Historiae*, 55 (28), 23-35. <https://www.jstor.org/stable/20067137>
- White, L. A., & Steenks, G. (1982). *La ciencia de la cultura: un estudio sobre el hombre y la civilización*. Paidós.
- Wolopowitz, R. A. (2019). *Transitions in italian instrumental music-from the late Renaissance to the early baroque*. The Royal Conservatory of the Hague.

[https://www.academia.edu/42053556/TRANSITIONS\\_IN\\_ITALIAN\\_INSTRUMENTAL\\_MUSIC\\_FROM\\_THE\\_LATE\\_RENAISSANCE\\_TO\\_THE\\_EARLY\\_BAROQUE](https://www.academia.edu/42053556/TRANSITIONS_IN_ITALIAN_INSTRUMENTAL_MUSIC_FROM_THE_LATE_RENAISSANCE_TO_THE_EARLY_BAROQUE)

Yates, F. (1983). *Giordano Bruno y la tradición hermética*. Ariel.

Zarri, G. (2015). Eyes and heart, Eros and Agape: Forms of love in the renaissance. *Historical Reflections/Réflexions Historiques*, 41(2), 53-69.

<https://doi.org/10.3167/hrrh.2015.410205>