

En el famoso fresco de las estancias vaticanas que ahora conocemos como *La escuela de Atenas* (ca. 1509-1510),¹ Rafael representó a Leonardo da Vinci como Platón discutiendo en el patio central de un espacio majestuoso (el ágora), con su discípulo Aristóteles. El retrato de Leonardo es muy parecido a otras imágenes del pintor, como el *Autorretrato* (ca. 1510-1515) que se encuentra en la Biblioteca Real de Turín y que representa a un anciano de larga cabellera, cejas pobladas y barba luenga. El cabello largo es una reminiscencia del joven Leonardo, caracterizado por una mirada

El viaje de Platón a Ferrara y Florencia: *La escuela de Atenas* de Rafael

GABRIEL BERNAL GRANADOS

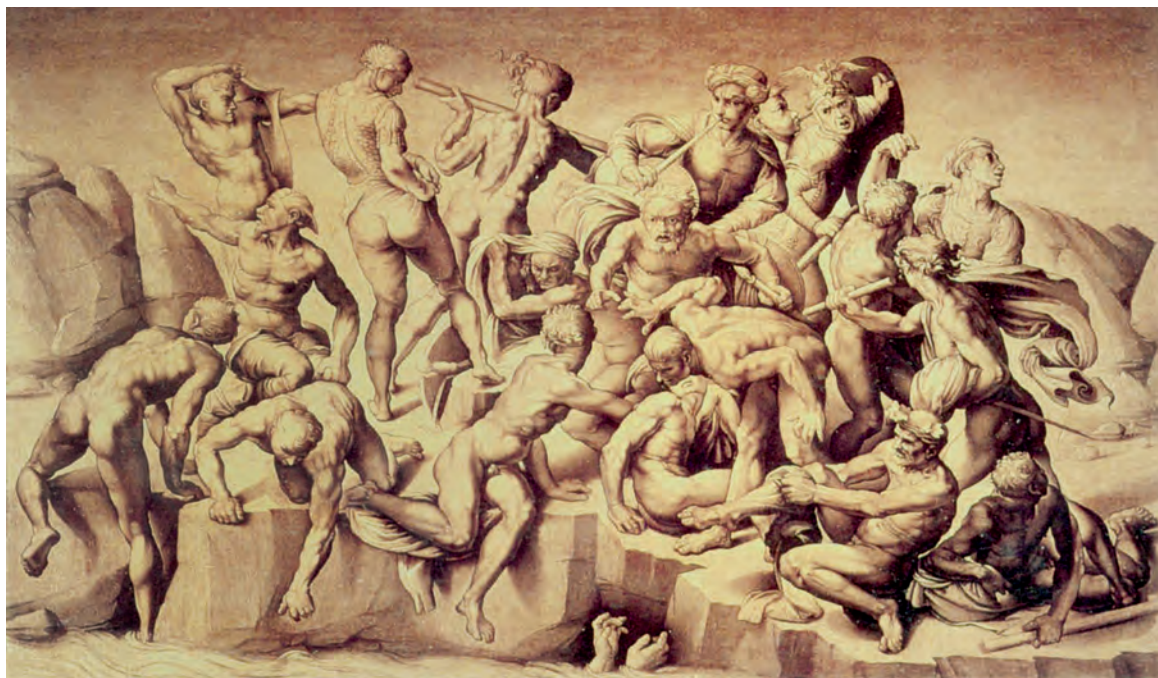
severa —o melancólica— y una cabellera abundante y ondulada, que nosotros asociamos con el *Hombre de Vitruvio* o con el “filósofo que llora” del *Heráclito y Demócrito* (1477) de Bramante. También de aquella etapa juvenil eran las camisas rosadas y los sobretodos morados, que Rafael ha conservado en su fresco invirtiendo, por razones compositivas, el orden de las prendas.

Platón discute con Aristóteles y podemos imaginar de qué trata la conversación que mantienen: el primero lleva el *Timeo* (ca. 360 a. C.) bajo el brazo izquierdo y con el índice de su mano derecha apunta al cielo. Muy probable-

mente hablan de los temas contenidos en este libro, que están relacionados con el origen y la creación del universo, los dioses y los hombres. El cielo, que está cubierto apenas por unas nubes blancas, se aprecia al fondo, a través de un portal, y sirve para enmarcar las palabras de estos personajes, reforzando así la índole metafísica y compleja de este coloquio.

Llegados a este punto, cabe hacernos un par de preguntas: ¿por qué Rafael ha querido representar a Leonardo como Platón y por qué bajo su brazo ha colocado un libro con la etiqueta del *Timeo* en uno de sus cantos visibles? Para la historia del arte, la asociación entre Platón y Leonardo es una consecuencia natural del prestigio que en su tiempo alcanzó el florentino como uno de los principales artistas del Renacimiento italiano, tan sólo superado, como pintor, en arte y técnica, por el propio Rafael. Sin embargo, el personaje oculto tras la denominación de Aristóteles no se corresponde con esta cadena de prestigios (el artista modelo y de “carne y hueso” que pudo estar detrás de la máscara del autor de la *Ética a*

1 Para este fresco Rafael realizó primero un dibujo a escala natural que se conserva como una obra en sí misma, por su precisión y su belleza, en la Pinacoteca Ambrosiana de Milán. En una segunda etapa, este mismo dibujo se trasladó a la pared para la que fue concebido usando la técnica del fresco. Se piensa que el proceso de ejecución de la obra en su conjunto abarcó los años 1509 y 1510. El proceso no pudo demorar más dadas las exigencias de la técnica del fresco y los tiempos estipulados en los contratos que el Vaticano firmó con Rafael.



Bastiano da Sangallo, *La batalla de Cascina*, ca. 1542. Holkham Hall, Inglaterra ©.

Nicómaco podría ser un pintor menor, posiblemente discípulo de Miguel Ángel, pero en este punto los historiadores no se han puesto de acuerdo y la mayor parte de las veces el hueco acerca de la identidad de esta figura se queda en blanco).²

Desde cierta perspectiva, podríamos afirmar que Rafael hace contrastar la figura de Platón con la de Aristóteles en un aparente diálogo polémico porque, en los albores del Renacimiento, la filosofía aristotélica estaba íntimamente ligada, en un plano argumentativo no exento de contradicciones, a los pilares de la cristiandad, mientras que la figura de Platón, en ese mismo contexto, era el portaestandarte de una herejía que se había pronunciado en los pasillos de los círculos más altos del poder político e intelectual de esa época.

Con “herejía”, si por tal entendemos una forma de pensamiento que se opone a los postulados y los dogmas de la religión cristiana, me refiero al resurgimiento del neoplatonismo en Europa, que se dio a partir de la visita del filósofo bizantino Gemisto Pletón a Ferrara y Florencia entre 1438 y 1439.³

Pletón viajó en esos años como parte de una misión diplomática que buscaba unificar las iglesias de Oriente y Occidente. En realidad, la delegación bizantina que asistió a los concilios de Ferrara y Florencia, encabezada por el emperador Juan VIII Paleólogo, tenía el propósito de llegar a un acuerdo que permitiera a un ejército conformado por las potencias

2 Se cree que el modelo para este retrato pudo ser Bastiano da Sangallo, discípulo de Miguel Ángel y a quien se le atribuye el dibujo de *La batalla de Cascina*, gracias al cual conocemos el proyecto no realizado del fresco homónimo que Miguel Ángel ideó para el Salón de los Quinientos. En el muro contrario, Leonardo debía ejecutar al fresco el famoso proyecto inconcluso de *La batalla de Anghiari* (1503-1506), que conocemos gracias a un dibujo de Rubens. ¿Estaría Rafael refiriéndose a esta disputa entre el polímata Leonardo y el escultor Miguel Ángel, por mediación de su discípulo Da Sangallo?

3 De los sabios bizantinos que asistieron a los concilios de Ferrara y Florencia se sabe muy poco. El más conocido de ellos puede que sea Jorge Gemisto Pletón por las relaciones que estableció durante ese periodo con Cosme de Médici y Segismundo Pandolfo Malatesta. En ambos sembró la semilla de la filosofía neoplatónica que se había conservado en Bizancio y que él enseñó mientras estuvo en Constantinopla y después en Mistra, hasta su muerte en 1452. Pletón habría vivido cerca de cien años. Pound lo rescató de las aguas del olvido y, en *Los Cantares*, subrayó la enorme importancia que tuvo para la remodelación de la iglesia de san Francisco en Rímini: uno de los edificios emblemáticos del Renacimiento en la Toscana que fue el primer templo neoplatónico edificado en Europa en esos años.

Los historiadores todavía se preguntan cómo fue que Rafael pudo concebir una escena tan compleja como *La escuela de Atenas*, que requería de un conocimiento vasto y profundo de la filosofía griega y, en particular, del *Protágoras* de Platón.

europas de Occidente viajar a Constantino-
pla y defender la capital de Bizancio del asedio
turco. La desesperación de los gobernantes
bizantinos era evidente: estaban acorralados.
Roma veía con buenos ojos que Bizancio de-
jara de ser una amenaza plausible a su hege-
monía política y que su helenismo se diluyera
por completo en las aguas procelosas del islam.
Desde ese punto de vista, el desdén de las po-
tencias europeas a las peticiones de los bizan-
tinos se presentó como una jugada maestra que
acabó de enterrarle la puntilla a un “enemigo”
que a lo largo de los siglos había adquirido una
autonomía cultural, política y espiritual por
demás preocupante.

Pero Gemisto Pletón tenía su propia agen-
da. Si el propósito de su delegación era lograr
un acto de concordia con los pueblos de Occi-
dente en contra de las ambiciones expansio-
nistas de los turcos, el suyo era introducir en
esa misma región el cultivo de una semilla dis-
cordante. Hasta entonces —Pletón tendría unos
83 años cuando hizo este viaje—, el sabio bi-
zantino se había consagrado al estudio de la
filosofía platónica y neoplatónica de los pri-
meros siglos de la cristiandad y a rastrear las
fuentes sugeridas en los textos de los maestros.
Las estructuras aglutinantes de formas de pen-
samiento y tradiciones aparentemente hete-
róclitas que podemos observar en los trabajos
de filósofos posteriores, como Marsilio Ficino
o Pico della Mirandola, muy probablemente
son derivaciones de este primer programa di-
señado por Pletón durante el tiempo que pasó
en la Toscana italiana. Allí se encontró con
Cosme de Médici y causó un profundo y per-
durable impacto en el patriarca de la familia
más poderosa de Florencia, quien le encomen-
dó al hijo de su médico de cabecera, Marsilio
Ficino, que fundara la Academia Platónica de
Florencia (1459). La fundación de la academia
florentina, de acuerdo con el plan y el manda-
to original de Cosme, no sólo fue una *transla-*

tio, en el sentido medieval del
término, sino una declaración
de principios que afectó las es-
feras de la vida pública y pri-
vada de Florencia: como acto
fundacional, Cosme le encar-
gó a Ficino que tradujera los
Diálogos después de traducir

el *Corpus hermeticum* de Hermes Trismegis-
to, siguiendo los manuscritos que reciente-
mente habían sido encontrados en Macedo-
nia, anteponiendo, así, la magia y el secreto a
la divulgación propiamente dicha del conoci-
miento clásico que hasta entonces había per-
durado en la capital de Bizancio y era prác-
ticamente desconocido en Europa. De estas
traducciones,⁴ que podríamos calificar de es-
fuerzos monumentales, se derivó una de las
mayores aportaciones de Ficino a la cultura
de su tiempo: entre los años 1469 y 1474 es-
cribió su *Teología platónica*, el tratado donde
se perfila el contorno de una serie de precep-
tos que serían fundamentales para compren-
der a cabalidad el complejo tecnológico, polí-
tico y espiritual que ahora conocemos como
Renacimiento.

Sin embargo, no fue Cosme de Médici el
discípulo más entusiasta que conoció Pletón
durante ese periodo en la Toscana, sino un
condotiero que pertenecía a la familia más
influyente de Rímini: Segismundo Pandolfo
Malatesta. Ignoramos los detalles de dónde y
cómo fue el primer encuentro entre el prócer
de la familia Malatesta y Gemisto Pletón; sólo
tenemos noticia de que la impresión fue hon-
da y el trato continuado. ¿Qué fue lo que vio
Pletón en Malatesta que lo llevó a convertirlo
en su discípulo italiano más aventajado? No
lo sabemos, ninguno de los dos dejó un testi-
monio por escrito que nos permitiera inferir
las circunstancias y los motivos detrás de una
devoción tan grande como la que Malatesta le
profesó a Pletón en vida —y también en muer-
te—. No obstante, el italiano sí dejó algo que
nos deja ver la forma en que el pensamiento y
la presencia de Pletón transformaron la vida
de la Toscana en aquellos años.

4 Además de los *Diálogos* y el *Corpus hermeticum*,
Ficino se encargó de traducir a Plotino (en 1492)
y al Pseudo Dionisio.

Hacia 1447, siete años después de la partida de su maestro en 1440, Malatesta llamó al arquitecto León Battista Alberti para que planificara la remodelación de la iglesia de san Francisco en Rímini. Supuestamente, Malatesta habría pensado en remodelar esta construcción para convertirla en un mausoleo que hospedara sus restos y los de su amada esposa Isotta degli Atti. Sin embargo, lo que resultó finalmente, y que se encontraba entre los planes reales del condotiero, era la proyección de un templo neoplatónico que rindiera tributo a su maestro Pletón. Alberti no fue el único artista notable que participó en el proyecto; a éste se sumaron el escultor Agostino di Duccio, quien hizo parte del complejo decorado de los interiores del templo, y el pintor Piero della Francesca, quien decoró con un fresco la capilla dedicada a la memoria de san Segismundo, rey de Borgoña. Como escribió en 1875 Luigi Orsini en *The Malatesta Temple*: “Uno podría decir que este templo fue erigido como glorificación del Humanismo, ese espíritu pagano que, en el siglo xv, llenó el aire y animó las vidas de los grandes hombres que duermen ahí en las tumbas con las cuales el Señor de Rímini deseó rodear la suya propia”. En 1465, trece años después de la muerte de Pletón, Malatesta unió sus fuerzas a las del ejército veneciano para desplazar a los turcos de la península del Peloponeso, aprovechando esta coyuntura para rescatar el cuerpo de su maestro, enterrado en la ciudad de Morea. Malatesta

exhumó los restos de Pletón y los llevó a Rímini, donde se conservan en una tumba próxima a la suya.

EL TIMEO DE LEONARDO

La escuela de Atenas, como podría parecer a simple vista, no es solamente la representación compleja de las distintas tendencias del pensamiento y las variadas capas históricas que formaron el panorama de la filosofía griega. El fresco de Rafael también podría interpretarse como la representación de las tensiones que ocuparon la escena central del pensamiento y el discurso político de su tiempo. La polémica que sostienen Platón y Aristóteles recuerda a la desatada por Pletón durante su estancia en Florencia sobre las diferencias entre ambos filósofos. En la obra de Rafael, Platón, con el dedo índice apuntando al cielo, nos remite a las cosas que se dirimen en el reino de lo trascendental, mientras que la sobriedad de Aristóteles y su mano derecha, extendida sobre la superficie de la tierra, nos lleva a los intereses y sujeciones del hombre a lo terrenal. Dos mundos parecen confrontarse en esta pintura: por un lado, el Occidente medieval católico (representado por la figura de Aristóteles) y, por el otro, un nuevo mundo, regulado por los emblemas de una modernidad renacentista que se alimentaba de una espiritualidad venida del Oriente.

Es importante, sin embargo, notar la contradicción que se encuentra implícita en esta controversial nomenclatura. El Renacimiento se gestó a partir de un resurgimiento de ideas y corrientes de pensamiento que habían caído en descrédito durante la Edad Media, o que de plano habían sido olvidadas y marginadas por no convenir a los intereses y “astucias” que conformaron el cimiento de la Iglesia católica en Occidente. Si las obras de Plotino, Proclo, el Pseudo Dionisio y Damascio fueron ampliamente discutidas durante el periodo en que se consolidó el catolicismo europeo, es decir, durante los ochocientos años que van de las *Confesiones* (397-398) de san Agustín a la *Suma teológica* (1265-1274) de santo Tomás, la incomodidad que provocaban terminó por convertirlas en parte de una corriente subterránea que halló una línea de continuidad y flotación en Constantinopla, entre otros mo-



Leonardo da Vinci, *Estudio de las proporciones del cuerpo humano* [conocido como *Hombre de Vitruvio*], ca. 1490. Galería de la Academia de Venecia ©.

Rafael Sanzio, *La escuela de Atenas*, ca. 1510-1511. Palacio Pontificio, Museos Vaticanos ©.





tivos, debido a la proximidad que esta capital imperial y sus provincias tenían con las culturas griega e islámica. El Renacimiento promovido por Gemisto Pletón era muy parecido a un regreso a las fuentes de una civilización cuya inercia y fuerza germinativa se encontraban ya muy contrastadas. Si los planes de la delegación de la que formaba parte, y que en el fondo no deseaba otra cosa sino la supervivencia de Bizancio frente al asedio del Imperio otomano, fracasaron de manera rotunda, Pletón tuvo éxito sembrando las semillas del pensamiento neoplatónico en Europa. A la restitución de estas semillas, que se habían conservado en el Oriente y que entonces volvían a Occidente en un acto de justicia poética, es a lo que nos referimos cuando hablamos de un Re-nacimiento.



Piero della Francesca, *Retrato de Segismundo Pandolfo Malatesta*, 1450-1451. Museo del Louvre ©.

Los historiadores todavía se preguntan cómo fue que Rafael pudo concebir una escena tan compleja como *La escuela de Atenas*, que requería de un conocimiento vasto y profundo de la filosofía griega y, en particular, del *Protagoras* de Platón. Glenn W. Most, en un ensayo sobre el fresco, propone que la obra, a nivel compositivo y simbólico, puede leerse como una prolongación, casi una calca, de uno de los pasajes iniciales de este libro. Rafael, nos dice el profesor Most, no sabía el latín suficiente para leer la traducción de Ficino de los *Diálogos* que se había publicado en 1484 (el original en griego se publicó hasta 1513 aunque, en todo caso, Rafael tampoco sabía nada de griego), por lo que el artista debió trabajar siguiendo

las indicaciones de un intermediario, un intérprete (Most propone al filósofo y teólogo Gil de Viterbo como el candidato idóneo para este papel) que le ayudaría a diseñar la composición de la obra.⁵ Sin embargo, esta última proposición resulta tan poco creíble como la anterior. No sabemos cuáles pudieron haber sido las circunstancias y los detalles que hicieron posible el encuentro de Rafael con Ficino o con cualquier otro miembro de la academia florentina. Pero mientras más estudiamos este fresco, mejor comprendemos el grado de coherencia que guardan las partes con el todo. Nada en él parece dispuesto al azar. ¿Podríamos pensar, como hemos dicho, que *La escuela de Atenas* es la representación del diálogo polémico que comenzó a escucharse y a percibirse con fuerza desde la llegada de la delegación bizantina al congreso de Ferrara en 1438, y que puso de relieve la contienda implícita de una falange intelectual europea racionalista y otra falange espiritual cuyo epicentro estaba en el Oriente? Podríamos, pero esto no acaba de satisfacer nuestra curiosidad más profunda.

Más allá de lo sorprendente que pueda resultar esta afirmación, las preguntas de por qué Rafael representó a Platón como Leonardo y por qué colocó el *Timeo* bajo su brazo siguen provocándonos con la firmeza de un mandato. Nada más natural que buscar en el texto del *Timeo* las respuestas.

a) El *Timeo* es uno de los libros más célebres de los *Diálogos* por contener, entre otros relatos, la historia —apenas vislumbrada o sugerida— de una civilización que probablemente se perdió sumergida bajo las aguas del Atlántico después de un cataclismo. El testimonio de la existencia de un continente y una civilización que fueron destruidos por voluntad de los dioses importa sobre todo porque en él se halla contenida de manera implícita la idea de una destrucción cíclica de las civilizaciones del hombre y de su renacimiento bajo formas necesariamente primitivas. El eterno retorno y la inmortalidad del alma reverberan en este relato que forma parte preliminar de la re-

5 Glenn W. Most, “Leer a Rafael: *La Escuela de Atenas* y su pretexto”, *La torre del virrey*, núm. 13, 2013, pp. 25-40.

flexión metafísica de Timeo sobre la formación del mundo visible y la unión del cuerpo con el alma a partir de la fusión de cuatro elementos: tierra, aire, agua y fuego.

b) La esfera aparece varias veces en el *Timeo* como expresión de la perfección formal que puede alcanzar el cuerpo visible de la creación en la tierra, o incluso fuera de ella. Así, es posible hablar de un sistema de correspondencias entre los astros, los planetas y las cabezas, residencia de lo espiritual en el hombre: “Para imitar la figura del universo circular, ataron las dos revoluciones divinas a un cuerpo esférico, al que en la actualidad llamamos cabeza, el más divino y el que gobierna todo lo que hay en nosotros”.⁶ Nótese la concordancia entre esta afirmación: “Por eso, el cuerpo recibió una extensión y, cuando Dios concibió su modo de traslación, le nacieron cuatro miembros extensibles y flexibles con cuya ayuda y sostén llegó a ser capaz de marchar por todas partes con la morada de lo más divino y sagrado encima de nosotros” y el gesto de Leonardo en *La escuela de Atenas*, que apunta con el índice de la mano derecha hacia el cielo, señalando a la divinidad que nos habita o que se encuentra “detrás” —o más allá— de las cosas visibles.

c) Por último, para terminar con este brevísimo recuento, en el *Timeo* se encuentra la afirmación razonada de la supremacía del sentido de la vista y de lo visual por encima de los otros sentidos. Leonardo habría pensado que esto concordaba con su entendimiento de que la pintura se encontraba por encima de la palabra escrita como instrumento de conocimiento y método para llegar a la verdad. Así, en el texto leemos:

Ciertamente, la vista, según mi entender, es causa de nuestro provecho más importante, porque ninguno de los discursos actuales acerca del universo hubiera sido hecho nunca si no viéramos los cuerpos celestes ni el sol ni el cielo. En realidad, la visión del día, la noche, los meses, los periodos

anuales, los equinoccios y los giros astrales no sólo dan lugar al número, sino que éstos nos dieron también la noción de tiempo y la investigación de la naturaleza del universo, de lo que nos procuramos la filosofía. Al género humano nunca llegó ni llegará un don divino mejor que éste. Por tal afirmo que éste es el mayor bien de los ojos. [...] Por nuestra parte, digamos que la visión fue producida con la siguiente finalidad: dios descubrió la mirada y nos hizo un presente con ella para que la observación de las revoluciones de la inteligencia en el cielo nos permitiera aplicarlas a las de nuestro entendimiento, que les son afines.⁷

Aquí se encuentra precisamente la formulación de que todo lo que acontece dentro ocurre también afuera de nosotros, como si dijéramos que el universo interior es un reflejo del universo exterior. También habría que notar, por último, la preeminencia del cielo —la morada de los cuerpos celestes— a lo largo de este discurso sobre la formación de las cosas visibles y la manera de llegar a su trasunto, lo invisible. Así las cosas, Rafael podría estar sugiriendo, a través de los postulados de este fresco, la gran paradoja que está detrás de la forma en que tradicionalmente ha sido tratada la filosofía de Platón:⁸ como el origen del racionalismo; cuando, en realidad, las influencias que subyacen en sus planteamientos dialógicos tienen que ver con criterios y divergencias que parecen ocupar el lugar destinado a la sombra en la historia de la racionalidad en Occidente. ¶¶

6 Platón, *Diálogos*, t. VI, Gredos, 2011, p. 193. Todas las citas subsiguientes del *Timeo* corresponden a esta edición.

7 Íbid., p. 196.

8 La filosofía de Platón parece hundir sus raíces en la India de los himnos védicos y en tradiciones del Oriente medio que cultivaban formas esotéricas de misticismo, como el sufismo iraní o el judaísmo primitivo. Habría otras tradiciones que permitirían relacionar, por ejemplo, el mito del andrógino primordial con el surgimiento de la alquimia en el Oriente o las ideas que sobre este punto se presentaban en el Egipto de los faraones hacia el siglo XV a. C.