

PLACER Y ARTES VISUALES EN ITALIA, DEL MEDIOEVO TARDÍO AL RENACIMIENTO

Por José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski

RESUMEN:

El texto busca describir un cambio en las concepciones del placer entre los artistas del final del medioevo y el temprano Renacimiento en Italia, de Lorenzo Ghiberti y Leonbattista Alberti a Leonardo da Vinci. Ese desarrollo implicó una reivindicación del deleite derivado de las imágenes por encima de aquel procedente de los textos en un sentido doble. Por un lado, se celebró el placer de la práctica pictórica. Por el otro, se reivindicó el goce de la visión de la imagen pintada.

ABSTRACT:

**Pleasure and the visual arts in Italy.
From the Late Middle Ages to the
Renaissance**

The text describes the changing conceptions of pleasure among the artists in late medieval and early Renaissance Italy, from Lorenzo Ghiberti and Leonbattista Alberti to Leonardo da Vinci. As a consequence, the joy derived from images was rated above the pleasure caused by texts, in two ways. On the one hand, they celebrated the pleasure of producing paintings. On the other, they

UNSAM /
UNSAM-CONICET

RECIBIDO: 05/07/13
ACEPTADO: 31/04/14

exalted the delight caused by seeing painted images.

PALABRAS CLAVE: *Placer, pintura, lectura, Renacimiento, Edad Media.*

KEYWORDS: *Pleasure, painting, reading, Renaissance, Middle Ages.*

Las experiencias y los esfuerzos teóricos de los artistas italianos del *Quattrocento* desencadenaron un proceso inédito de cambio respecto de la idea del placer producido por las imágenes y la contemplación de pinturas, en comparación con el deleite causado por los textos y la lectura. No sólo cambió el carácter atribuido a ese placer, sino que nuevos tipos de goce fueron descubiertos y formulados entonces. El regocijo derivado de las imágenes se asoció con los mundos de los sentidos, la práctica, la moral y la exaltación inmanente del espíritu.¹ Debemos, sin embargo, aclarar

1. En 2011, Stephen Greenblatt dedicó un libro al impato de la vuelta a la vida de la teoría lucreciana sobre el placer en Italia durante el Renacimiento. Su texto incluye algunas pocas indicaciones respecto del papel del arte en la rehabilitación moral y estética del placer sensible. Greenblatt, Stephen, *The Swerve. How the World Became Modern*, Nueva York y Londres, Norton, 2011, pp. 8, 9, 202

desde el comienzo que limitamos nuestra búsqueda a lo que puede llamarse el placer inmanente de las imágenes, esto es, el placer que ellas producen y se limita a la acción estética de crearlas o verlas. No abordaremos el asunto de las imágenes que producen un deseo hacia lo que representan, una voluptuosidad que sólo puede ser satisfecha por medio del contacto con el objeto del deseo. Simplemente, no tomaremos en cuenta las imágenes eróticas. Víctor Stoichita ha demostrado que el mito de Pigmalión es la historia de esa pasión, llevada más allá del alcance de los hombres.²

En la *Carta Familiar* (III, 18, 3) a Iohannes Anchiseo, posiblemente escrita en 1346, Petrarca exaltó la lectura como una forma de placer beneficioso.³ Diferenció esa actividad

y 242. Otra contribución relevante que señala la posibilidad de un conocimiento directo de la obra de Lucrecio por parte de Alberti es Brown, Alison, *The Return of Lucretius to Renaissance Florence*, Cambridge MA, Harvard University Press, 2010, pp. 6 y 7. Ninguno de los dos autores se extiende respecto de la relación entre artes visuales y placer.

2. Stoichita, Victor, *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Madrid, Siruela, 2006, especialmente pp. 83-117.

3. Iohannes Anchiseo, también conocido como Giovanni dell'Incisa,

del deleite superficial causado por la contemplación de pinturas.⁴ Desde 1360, estudió en detalle el problema de las imágenes en el tratado breve *De tabulis pictis*, incluido en su gran colección de diálogos *De remediis utriusque fortunae*. Petrarca afirma al comienzo que el placer que los espectadores obtienen de las artes visuales brota del hecho de que, en general, atribuyen la cualidad de algo viviente a las imágenes, convertidas así en *imagines loquentes*.⁵ Esto dota a las pinturas de un carácter falaz y engañoso, del cual el humanista deduce una condena moral del placer causado por su contemplación. Estas ideas concordaban perfectamente con las advertencias de San Agustín contra los “peligros de la dulzura [*dulcedo*] de los ojos”.⁶ De todos modos, Petrarca acepta que las imágenes sagradas producen un deleite de tipo diferente, que proviene de su dimensión alegórica de *signa*

translata, según la terminología agustiniana: un placer de naturaleza puramente espiritual.⁷ Estas imágenes “inspiradoras” (*inspirantes*) dejan de ser *loquentes* y se transforman en *eloquentes*. En el acto de contemplación de las virtudes morales, el ascenso del alma produce un placer legítimo y piadoso. El nuevo elemento puede proyectarse sobre las cuestiones terrenales: impregna, por ejemplo, la contemplación del retrato de Laura pintado por Simone Martini y celebrado por Petrarca en el *Canzoniere*. En los sonetos 77-78, Francesco declara que, al parecer, Simone ha contemplado a Laura en el cielo.⁸ ¿Pero cuál es la terminología usada por Petrarca al estudiar estos asuntos? A propósito de las *imagines loquentes*, dice “*attollere oculos*”,⁹ de las cosas “*fieta[e] et adumbrata[e] [quae] delectant*”.¹⁰ Cuando se refiere a las *imagines eloquentes* sagradas, recuerda la *pulchritudo agustiniana*, “*cui suspirat anima mea*”,¹¹ y se complace de “sentir también placer merced a las imágenes sagradas que nos muestran por adelantado los bienes celestiales”.¹²

fue profesor de teología y prior del convento de San Marcos en Florencia. *Epistole di Francesco Petrarca*, a cura di U. Dotti, Torino 1978, p. 926.

4. *Libri medullitus delectant. [...] picte tabule [...] mutam habent et sperficiariam voluptatem.*
5. Roffi, Alessandro, “*Imago Loquens e Imago Eloquens* nel *De remediis petrarchesco*”, en *Camena*, nº 10, febrero de 2012, pp. 1-13.
6. Aug., *Conf.*, X, 34, 52. Véase Roffi, Alessandro, *op. cit.* p. 6.

7. Aug., *De Doctr. Chr.*, II, 10, 15.

8. *Canzoniere*, 77-78.

9. *De remediis*, *De tabulis pictis*, I, 40, 8.

10. *De remediis*, *De tabulis pictis*, I, 40, 8.

11. Agustín, *Conf.*, X, 34, 53.

12. *Delectari quoque sacris imaginibus quae spectantes beneficii celestis admoneant* (*De remediis*, *De tabulis pictis*, I, 41, 16).

Medio siglo después, en sus *Commentarios*, Lorenzo Ghiberti abrió el camino hacia una nueva comprensión del placer asociado a la contemplación de pinturas. Nos referimos a unas pocas líneas que fácilmente podrían pasar inadvertidas en el denso comentario tercero, dedicado a la perspectiva en los términos teóricos establecidos por Johannes Peckham. Ghiberti habla del deleite que el ojo experimenta en el acto de ver e introduce un nuevo concepto acerca de su opuesto, al que denomina “cansancio del ojo”. De ello concluimos de inmediato que una de las fuentes de placer visual es la variedad del mundo contemplado y de los objetos que en él se encuentran. No obstante, hay otra razón para el displacer, paradójicamente considerada por Ghiberti cuando se ocupa de los deleites causados por su negación. Nos referimos al “dolor” producido por la necesidad de mover el ojo rápidamente con el fin de abarcar un campo visual extenso. Con el propósito de evitar esta suerte de angustia, el ángulo visual debe restringirse. Esta reducción garantiza a su vez la tranquilidad necesaria para un acto placentero de visión (siempre que, por supuesto, la condición de la *varietas* sea respetada: tal es el caso en los paneles de Ghiberti para las *Puertas del Paraíso* en el Baptisterio florentino) [figura 1]).¹³

13. Ghiberti, Lorenzo, *Denkwürdigkeiten*

El cambio mayor en la historia conceptual de los placeres asociados con la pintura y la escultura se produjo con el tratado *De pictura*, que Leonbattista Alberti publicó en 1435. En el capítulo 28 del libro II de esa obra, describió el deleite que sentía como pintor en estos términos:

*Cuando me dedico a la pintura por placer, algo que hago con frecuencia cuando mis otros asuntos me lo permiten, persevero con tanto deleite en el intento de terminar mi obra que apenas puedo creer luego que hayan pasado tres o cuatro horas.*¹⁴

El primer tipo de placer descripto y reivindicado por Alberti es el deleite originado por la práctica de la pintura y no por la contemplación de imágenes.¹⁵ Pero ¿cuál es la natu-

(*I commentarii*), ed. Julius von Schlosser, Berlin, Julius Bard, 1912, III, pp. 113-114, folio 28.

14. La traducción es nuestra, a partir de los originales latino e italiano.
15. La cuestión de la práctica puede también relacionarse con la *vexata quaestio* del valor asignado a las artes mecánicas (en nuestro caso particular, la pintura y la escultura) cuando se las compara con las artes liberales en la cultura del Renacimiento. Al respecto, véanse los estudios pioneros de Garin, Eugenio, *La disputa delle arti nel Quattrocento*, Florencia, Vallecchi, 1947, y Kristeller, Paul Oskar, *El pensamiento renacentista y las artes*, Madrid, Taurus, 1986, pp.

raleza de esta nueva categoría de goce ligada a la producción del arte? ¿Puede describirse esta experiencia como mundana, espiritual o intelectual por naturaleza? Creemos que es posible comprenderla mejor como una combinación de fenómenos materiales, físicos y psicológicos que involucran el cuerpo y la subjetividad del artista.

Sin embargo, más adelante en el mismo libro (cap. 40), Alberti agregó que el espectador de una pintura también experimenta placer, pero de un tipo diferente al de la contemplación, derivado del hecho de que la pintura exhibe la variedad del mundo:

Una 'storia' que tu puedes alabar y considerar como una maravilla será aquella que, con sus atractivos, se aparezca tan adornada y grata al punto de capturar mediante el deleite y el movimiento del ánimo a cualquier persona letrada o iletrada que la mire. La primera cosa que da placer en una 'storia' procede de la abundancia y de la

variedad de las cosas. Al igual que con la comida y la música, nuevas y extraordinarias cosas nos deleitan por varias razones, pero especialmente porque son diferentes de las viejas a las que estamos acostumbrados, de modo que el ánimo encuentra placer en la variedad y la abundancia. Así, en la pintura, la variedad de cuerpos y colores es placentera.

La imagen de una ciudad en la Galería de Urbino, a veces atribuida al propio Alberti, es un buen ejemplo de esta variedad, especialmente si tenemos en cuenta que este efecto aparece en un conjunto de edificios ordenado de acuerdo con la simetría rigurosa de la perspectiva lineal (figura 2).

Para Alberti, existe otra fuente de disfrute que los espectadores obtienen de la observación de las imágenes. Se trata, precisamente, de una de las características del estilo de la pintura del *Quattrocento* que Aby Warburg consideró el signo distintivo de la vuelta a la vida de la Antigüedad, ocurrida en la Florencia de los primeros Medici: la representación convincente del movimiento aparente en imágenes inmóviles. Citamos del capítulo 45 del mismo libro:

Los movimientos del pelo, las caderas, las ramas, las hojas y los vestidos son muy agradables cuan-

179-240. Un abordaje reciente y detallado del mismo tema se encuentra en Ginzburg, Carlo, "Pontano, Machiavelli and Prudence: Some Further Reflections", *From Florence to the Mediterranean and Beyond. Essays in Honour of Anthony Molho*, editado por Diogo Ramada Curto, Eric R Durseler, Julius Kirshner y Francesca Trivellato. Florencia, 2009, pp. 117-125.

do se representan en la pintura. Desearía que los siete movimientos de los que he hablado aparecieran en los cabellos: que se enrollen como si fueran a anudarse a sí mismos, y ondeen hacia arriba en el aire como las llamas, que se tejan entre los otros casi como una serpiente y que, en ocasiones, se levanten hacia un lado y hacia el otro. Los giros y curvas de las ramas deberían arquearse parcialmente ora hacia arriba, ora hacia abajo, ora hacia adentro o bien retorcerse como cuerdas. De manera semejante, en los pliegues de los atavíos ha de cuidarse que, como las ramas de un árbol parten en todas direcciones desde el tronco, así los pliegues surjan de otros pliegues igual que ramas. [...] tal cual lo recomiendo con frecuencia, deja que todos los movimientos sean controlados y suaves, y representen la gracia más que un esfuerzo evidente. [...] El resultado agradable será que los lados de los cuerpos que son rozados por el viento aparecerán debajo de las vestiduras casi como si ellos estuvieran desnudos, pues las ropas se pegarán al cuerpo por la fuerza del viento; por los otros lados, los vestidos inflados por el viento se moverán apropiadamente hacia arriba en el aire.

¿Pueden haberse inspirado estas ideas en el *Festín de Herodes* de Do-

natello, fundido en 1427 para el Baptisterio de Siena (figura 3)? ¿Es posible que los conceptos de Alberti se vinculen con la variedad y el movimiento visibles en el *cassone* de Apollonio di Giovanni sobre las *Aventuras de Ulises* (1435-1440, hoy en el Art Institute de Chicago) (figura 4)? Ambas obras son contemporáneas del texto citado. En cualquier caso, es seguro que estas nociones son aplicables a pinturas como el *David* de Andrea del Castagno, de 1450-1455 (Washington, National Gallery, figura 5) y el *Tondo Bartolini* pintado por Filippo Lippi, de 1452 (Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Florencia, figura 6).

El vocabulario de Alberti amplía el de Petrarca y, al mismo tiempo, modifica el rango semántico de las palabras. *Voluttà* aparece de inmediato, carente de cualquier tipo de condena moral.¹⁶ *Piacere*, *piacevolezza*,¹⁷ *diletto*¹⁸ son sus sinónimos. La sublimación del placer no se vincula con el carácter sagrado de las imágenes que lo producen, sino con la “*grazia e amenità*” que viven en ellas.¹⁹ Estas dos características de la pintura son, precisamente, las que elevan el placer derivado de las artes visuales por encima del que procede

16. Alberti, *op. cit.*, II, 28 y II, 40.

17. *Idem*, II, 45 y II, 53.

18. *Idem*, II, 40 y II, 45.

19. *Idem*, III, 53.

de la lectura. Alberti lo dice claramente cuando cuenta la historia de la *Calumniæ* de Luciano, ilustrada por Apeles: “Si esa historia es placentera cuando se la narra, imagina cuánta gracia debe haber en verla pintada por la mano de Apeles” (libro III, cap. 53).

Los escritos y la práctica artística de Leonardo da Vinci contribuyeron al tema del placer de la pintura y lo hicieron más complejo. Aunque Leonardo distinguía el deleite de producir arte del goce de contemplarlo, sus ideas respecto de este asunto también incluyen la noción de un placer común a ambos. Por ejemplo, la necesidad de *varietas* se vincula, según Leonardo, con los dos tipos de goce. En un texto sobre la representación del otoño, el artista escribe:

*“Encontrarás varios colores, a saber, en los brotes son más bellas y mayores las hojas que en las otras ramas, y tan deleitable y copiosa es la naturaleza en el variar, que entre los árboles de una misma especie no podría encontrarse una planta idéntica a otra, y en cada uno de sus ejemplares no se encontrará tampoco rama, hoja o fruto que se asemeje exactamente a otros de su tipo”.*²⁰

20. Urbinas, 510, v; Fumagalli, Giuseppina, *Omo sanza lettera*, Florencia, Sansoni, 1952, p. 152.

El descubrimiento de la armonía de la proporción también produce un placer doble, de contemplación y práctica. Al respecto, Leonardo pudo responder la pregunta, implícita en los *Comentarios* de Ghiberti, acerca de la relación entre la armonía objetiva de la proporción y nuestro conocimiento de ella como fuente de belleza.²¹ Leonardo afirma claramente que:

*“Pero de la Pintura, dado que sirve al ojo, sentido más noble, resulta una proporción armónica, esto es que —así como muchas voces variadas juntas unidas a un mismo tiempo producen una proporción armónica que contenta el sentido del oído a tal punto que los auditores permanecen casi semivivos con admiración estupefacta— mucho más lograrán las bellezas proporcionales de una cara angelical, puesta en pintura, de cuya proporcionalidad resulta un concierto armónico, que sirve al ojo al mismo tiempo que la Música lo hace al oído, y si tal armonía de las bellezas es demostrada al amante de la persona cuyas bellezas tales son imitadas, sin duda ese amante alcanzará una admiración estupenda y una alegría incomparable y superior a la de todos los otros sentidos”.*²²

21. Ghiberti, Lorenzo, *op. cit.*, III, pp. 105-106.

22. Urbinas, 1270, 21, Fumagalli, *op.*

En este caso, para Leonardo, el placer de la contemplación es tan grande que la necesidad de una relación física con el objeto representado desaparece. Para el autor, un retrato como ese tiene un valor mayor que una imagen erótica.

Pero Leonardo va más allá. En un pasaje famoso, dota al artista de las habilidades de un demiurgo que, al mismo tiempo, “quiere ver bellezas que lo enamoren” y “es capaz de engendrarlas”.²³ El placer de la práctica, reino del artista, y el placer de la contemplación, reino del espectador, son generados, en última instancia, por el deleite común que combina a ambos. Leonardo distingue dos aspectos del goce de la producción. Por un lado, encontramos un placer de carácter mundano, que diferencia la actividad del pintor de aquella del escultor en términos del placer experimentado durante la creación: “el pintor, con gran desenvoltura, se sienta delante de su obra, bien vestido, y mueve el pincel muy liviano con sus bellos colores, y adornado con los trajes que él prefiere; su habitación está limpia y llena de bellas pinturas, y frecuentemente se hace acompañar con músicas o lectores de varias y bellas obras, las cuales, sin el estrépito de los martillos u

cit., 238-242.

23. Urbinas, 1270, 13, Fumagalli, *op. cit.*, p. 37.

otro ruido confuso, son escuchadas con gran placer”.²⁴ Por el otro, existe un deleite obsesivo en el amor que el artista siente por un determinado tipo de representación, el retrato, por ejemplo. Esto implica el riesgo de “concentrarse en el goce de una sola cosa y abandonar lo universal por lo particular”.²⁵

Leonardo consideraba que había dos causas principales del placer de la contemplación. La más poderosa se vincula con las memorias disparadas por la visión de una imagen, sobre todo cuando esos recuerdos se relacionan con placeres pasados experimentados por el espectador: “Pero si el pintor, en los tiempos fríos y rígidos del invierno, te coloca por delante los mismos paisajes pintados y otros en los que hayas gozado de tus placeres junto a alguna fuente, tu puedes volverte a ver, amante, con tu amada en los prados floridos, bajo las sombras dulces de las plantas verdes”.²⁶ La segunda fuente es el reconocimiento del carácter maravilloso y demiúrgico de la ilusión creada por el artista. Leonardo escribe: “Tú, pintor, estudia la forma de hacer tus obras de modo tal que atraigan al espectador y lo mantengan

24. Urbinas, 1270, 36; Fumagalli, *op. cit.*, 245.

25. Urbinas, 1270, 58; Fumagalli, *op. cit.*, 251-252.

26. Urbinas, 1270, 15, 23, 21; Fumagalli, *op. cit.*, 238-242.

congelado, con gran admiración y deleite”.²⁷ Treinta años después de la muerte de Leonardo, Giorgio Vasari consideró que sus más grandes logros se encontraban precisamente en esta característica sublime. Respecto de la *Gioconda*, escribió: “En esta obra, Leonardo produjo un personaje tan placentero que parecía más divino que humano cuando se lo veía, y se lo consideró una cosa maravillosa, porque en realidad no estaba vivo”.²⁸ Llegados a este punto, parece evidente que la teoría del placer derivado de las imágenes, creada por los artistas mismos, había invertido el *paragone* original de Petrarca, de modo tal que se degradaba el estatus de lo literario en favor de lo visual. El papel fundamental representado por Leonardo en este proceso puede vincularse con las palabras que usó para referirse al placer artístico. *Piacere* y *diletto* ya estaban en el vocabulario de sus contemporáneos y predecesores. Agregó a ellos el uso de *gaudio* y *admirazione*, claramente vinculados con el tema de lo sublime y con el carácter demiúrgico de la obra del pintor.

¿En cuáles de las pinturas y dibujos de Leonardo son más evidentes sus comentarios acerca del placer?

27. Urbina, 1270, 404; Fumagalli, *op. cit.*, 261.

28. Vasari, Giorgio, *Le vite...*, Torino, Einaudi, 1986, p. 556.

Un ejemplo notable del deleite causado por la *varietas* aparece en la arboleda del fondo, en el retrato de Ginevra Benci (figura 7). La ninfa dibujada por Leonardo en su estudio para una producción teatral ofrece un buen ejemplo de la atracción seductora de la proporción (figura 8). No queremos alejarnos mucho de nuestros maestros, de modo que debemos acordar con Vasari en que Leonardo alcanza la estatura de un demiurgo en el paisaje de fondo de la *Gioconda* (figura 9). ¿Y qué produce más admiración y goce que el desarrollo del mito y la seducción de su *Leda*, abrazada con lascivia por el cisne (figura 10)?

Cuando Vasari escribió sus famosas *Vidas...*, publicadas entre 1550 y 1568, los dos tipos de placer descubiertos por Alberti, el de la práctica y el de la contemplación, eran ya categorías firmemente establecidas. Una exploración de los textos de Vasari muestra que aproximadamente tres cuartos de las menciones de las palabras “*piacere*”, “*diletto*” e “*ispasoso*” (como sinónimo de “goce”) se relacionan con el acto de crear imágenes, mientras que el cuarto restante aparece en el contexto del placer causado por su contemplación. El autor de las *Vidas...* reserva el honor de producir “gran placer” en los espectadores a las creaciones “maravi-

llosas” de Giotto y Leonardo,²⁹ y más generalmente al “maravilloso engaño” de producir el efecto de profundidad en una superficie plana.³⁰ Este goce es semejante al deleite que surge de la observación de la naturaleza divina. Respeto del placer de la práctica, causado por la producción de imágenes, mencionaremos solamente dos ejemplos entre muchos posibles. Se dice de Piero di Cosimo que pintaba solamente “por el deleite y el placer del arte”, hasta el extremo de que se olvidaba de comer y se alimentaba sólo de huevos hervidos con la cola necesaria para sus tablas.³¹ Finalmente, en la vida de Fra Bartolomeo, aprendemos que el propio Rafael “disfrutaba de manipular los colores y combinarlos”.³² Es obvio que la *Madonna della Seggiola* de Rafael es un excelente ejemplo de su amor por el ordenamiento sensible de los tonos (figura 11).

De Petrarca a Leonardo, los artistas produjeron una transformación práctica y conceptual que invirtió los valores del placer estético. Este apartamiento del paradigma de Agustín y Petrarca indica la posibilidad de que el renacimiento del mundo antiguo, en tanto *Nachleben der Antike*,

también incluyera una vuelta a la vida de las formas clásicas del placer. Tal vez Alberti fuera el único entre los artistas mencionados en nuestro texto que era consciente de esta relación entre pasado y presente. Los demás, seguramente, concretaron ese cambio mediante su actividad práctica. En cualquier caso, Leonardo bien podría haber escrito este pasaje, incluido por Longus en el proemio a su *Dafnis y Cloe*, del siglo II d.C.:

“Cuando cazaba en Lesbos, tuve la visión más bella (theama kalliston) de toda mi vida en un bosque consagrado a las Ninfas: una imagen pintada [eikonos graphê], una historia de amor [historia erôtos]. La arboleda también era hermosa, con sus árboles, flores y brotes fecundos. Pero la pintura era todavía más placentera [terpnotera], tanto por su gran destreza artística [perittê...technê] cuanto por su relato erótico [tuchê erôtike]. Muchas personas llegaron, incluso desde el extranjero, atraídas por su fama, suplicantes de las Ninfas y espectadores de la pintura. En la imagen estaban representadas mujeres que daban niños a luz y otras que los cubrían con pañales, también se mostraban niños, rebaños de animales que los alimentaban, pastores que los cuidaban, grupos de jóvenes, incursiones de piratas, asaltos de enemigos. Y vi muchas

29. Vasari, Giorgio, *op. cit.*, pp. 151 and 556.

30. Vasari, *op. cit.*, “proemio”, p. 12.

31. Vasari, *op. cit.*, p. 575.

32. Vasari, *op. cit.*, p. 586.

otras cosas, todas relacionadas con el amor [panta erôtika] y, al mirar y maravillarme, se apoderó de mí el deseo [pothos] de replicar la pintura [antigrapsai tē graphē; graphē significa tanto escribir como pintar].³³

Sin embargo, el poema de Longus era desconocido en la primera mitad del siglo XVI. Sólo manuscritos parciales del texto estaban disponibles en bibliotecas de Florencia y Roma, visitadas por unos pocos eruditos. La primera edición impresa se publicó en Francia en 1559. Era una traducción francesa de Jacques Amyot. La primera versión griega se editó en Florencia en 1598.³⁴ Los artistas estaban, de manera sorprendente, adelantados respecto de los escritores. Para Petrarca, habría sido un escándalo.

33. Agradecemos a la profesora Froma Zeitlin el que nos haya indicado la existencia de este texto: nuestra traducción al español está hecha a partir de la suya al inglés.

34. *Daphnis and Chloe A Pastoral Romance Translated from the Greek of Longus*, Londres, Vizetelly & Co., 1890, translator's Preface.



Figura 1. Ghiberti, *La historia de José*, panel en las *Puertas del Paraíso*, 1425-1452, Florencia, Baptisterio.



Figura 2. Alberti, *Ciudad ideal* (atr.), Urbino, Galleria Nazionale, ca. 1460.



Figura 3. Donatello, *Feast of Herodes*, Siena, Baptisterio, 1427.



Figura 4. Apollonio di Giovanni, *cassone de las Aventuras de Ulises*, 1435-1440, Chicago, Art Institute.



Figura 5. Andrea del Castagno,
David, 1450-1455, Washington,
National Gallery.



Figura 6. Filippo Lippi,
Tondo Bartolini, 1452,
Floencia, Palazzo Pitti,
Galleria Palatina.



Figura 7. Leonardo, *Ginevra Benci*, 1475, Washington, National Gallery.



Figura 8. Leonardo, *Ninfa*, dibujo, ca. 1516, Windsor Castle Collection.



Figura 9. Leonardo, *Gioconda*, 1506-1513, París, Louvre.



Figura 10. Leonardo, *Leda*, dibujo, 1504-1506, Windsor Castle Collection.



Figura 11. Rafael, *Madonna della Seggiola*, 1514,
Florencia, Palazzo Pitti, Galleria Palatina.

