

# Cultura Visual

## Leer a Rafael: *La Escuela de Atenas* y su pretexto

Glenn W. Most

**A**l menos desde el invierno de 1786, cuando Goethe visitó la Stanza della Segnatura en el Vaticano y se esforzó por descifrar la llamada Escuela de Atenas (1509-1510) como si estuviera tratando de “estudiar a Homero en un manuscrito parcialmente obliterado y dañado”, la cuestión de cómo se debe entender esta pintura se suele formular en términos de si se puede leer y, si es así, cómo.<sup>1</sup> El atractivo estético de la elegancia y vivacidad de sus colores y formas se encuentra en notable tensión con el desafío cognitivo que las figuras y su actividad dramática parecen plantear. Disfrutar de la belleza del fresco no parece suficiente; en realidad, da la impresión de invitarnos a intentar entenderlo leyéndolo como un enigma que se supone que hemos de resolver. ¿Quiénes son esos hombres y qué están haciendo exactamente? ¿Hemos de poder nombrarlos a todos? Si no es así, ¿cómo podemos distinguir a los que sí seríamos capaces de nombrar de sus compañeros anónimos? ¿Tiene esta representación de filósofos un mensaje filosófico específico? Si es así, ¿cuál es? Estas son solo algunas de las cuestiones que plantea esta pintura, preguntas cuya importancia y consecuencias van más allá del fresco mismo. En el presente artículo solo puedo mencionar algunas de ellas.

1. REPRESENTAR LA FILOSOFÍA. ¿Cómo puede un artista representar pictóricamente una actividad intelectual como la filosofía? En *La Escuela de Atenas*, Rafael decide hacerlo describiendo el abanico de actividades racionales y discursivas que lleva a cabo, en un día soleado en un espléndido edificio, un gran número de filósofos adultos varones. Las cincuenta y ocho figuras que ocupan este espacio arquitectónico que impresiona por su grandeza, lujo y sobriedad están ocupadas haciendo precisamente lo que hacen los filósofos

cuando actúan como filósofos: leen, escriben, imparten una lección, argumentan, demuestran, cuestionan, escuchan, sopesan, admiran, dudan. Si esto nos parece una opción evidente por sí misma, es solo porque tenemos la pintura de Rafael anclada en nuestro inconsciente visual. Hace falta un esfuerzo de la imaginación histórica para darse cuenta de que no era una manera inevitable, ni siquiera usual, de representar la filosofía en la primera década del siglo XVI; de que, de hecho, la concepción fundamental de *La Escuela de Atenas* no tiene precedente alguno en la tradición artística europea.

Antes de Rafael, los artistas describían alegóricamente la filosofía, siguiendo una tradición que se remonta en última instancia al célebre pasaje de *La consolación de la filosofía* en el que la Dama Filosofía se aparece a Boecio como una majestuosa mujer que lleva libros y un cetro y ropas adornadas con letras griegas y una escalera.<sup>2</sup> Esa tradición suele estar asociada a otras dos tradiciones, que la influyen y sobre las que a su vez influye, que se derivan en última instancia de ciertos textos latinos antiguos: representaciones de las siete artes liberales, que pueden rastrearse hasta *La boda de Filología y Mercurio* de Marciano Capella,<sup>3</sup> y representaciones de las virtudes y los vicios, que provienen de la *Psychomachia* de Prudencio.<sup>4</sup> Resulta notable el hecho gramatical de que tanto en latín como en griego los sustantivos abstractos tienden a ser femeninos, lo que implica que las personificaciones alegóricas de esos conceptos tomaran forma femenina y que tradicionalmente las representaciones de la filosofía y de los conceptos relacionados tomaran una u otra de las dos formas siguientes: o bien los artistas podían limitarse a representar la personificación femenina en cuestión,<sup>5</sup> pues al fin y al cabo, era ella quien estaba por la idea abstracta, y para un realista filosófico esta contenía un grado de realidad bastante mayor que el de un mero ser humano;

o bien podían mostrarla junto a uno o más exponentes masculinos especialmente asociados con ella. Así, la Dama Filosofía suele aparecer junto a Boecio;<sup>6</sup> pueden representarse hasta cuatro filósofos, aunque esto último es excepcional,<sup>7</sup> o santo Tomás de Aquino puede sustituir a Dama Filosofía.<sup>8</sup> Del mismo modo, algunas descripciones medievales de las siete artes liberales solían combinar también una personificación femenina con uno o más exponentes masculinos célebres.<sup>9</sup> En ocasiones encontramos combinaciones de las dos tradiciones: sobre todo en la copa de Horst, en la que Dama Filosofía, sentada en un trono en el centro, aparece flanqueada por Sócrates y Platón, mientras el borde contiene exponentes masculinos de las siete artes liberales,<sup>10</sup> y también en una iluminación de un manuscrito del siglo XII del *Hortus deliciarum* de Herrad de Landsberg, en la que Sócrates y Platón se sientan bajo la “Philosophia” en su trono, y los tres se hallan rodeados de las siete damas de las artes liberales.<sup>11</sup> El frontispicio del popular manual enciclopédico de Gregorius Reisch de 1504, *Margarita philosophica*, demuestra que esa tradición seguía bastante viva en tiempos de Rafael: muestra a la Dama Filosofía de Boecio y, a sus pies, las siete damas de las artes liberales, con Aristóteles y Séneca en las dos esquinas inferiores representando, respectivamente, la filosofía natural y la filosofía moral.

¿Qué relación tiene el fresco de Rafael con esas tradiciones artísticas? En la bóveda, justo encima de cada una de las cuatro paredes de la Stanza della Segnatura hay un tondo que describe una majestuosa figura femenina sentada en un trono; la que está sobre *La Escuela de Atenas* sostiene dos libros, *Moralis* y *Natura* mientras que sus dos heroicos hijos levantan unos pesados letreros que dicen: “Causarum” y “Cognitio”. Esta figura es evidentemente la representación alegórica tradicional de la Dama Filosofía. Desde el estudio pionero de Anton Springer en 1883, varios estudiosos importantes, sobre todo Julius von Schlosser y E. H. Gombrich, han interpretado el tondo de Rafael y el fresco de la pared como una continuación de las alegorías tradicionales medievales en lo referente a la representación de la filosofía y las siete artes liberales.<sup>12</sup> En particular, señalaban las llamativas analogías formales y temáticas entre los frescos de Rafael, por un lado, y, por otro, la descripción de las virtudes de Perugino y sus representantes humanos en el Collegio del Cambio de Perugia, y sobre todo las descripciones de las artes liberales de Pinturicchio, pintadas solo quince años antes en el Appartamento Borgia, inmediatamente debajo de la Stanza della Segnatura.<sup>13</sup> Pinturicchio situó en el fondo central de cada una de las pinturas una figura femenina regia en un trono, que representa alegóricamente el arte en particular, y en primer plano a ambos lados, entre siete y nueve figuras masculinas anónimas cuyos atributos y actividades muestran que eran practicantes del arte: en esto difiere de sus predecesores medievales al naturalizar la escena, y multiplicar e individualizar los exponentes humanos. En palabras de Springer: “De este modo de representación solo había un pequeño paso a la completa exclusión de las figuras alegóricas del círculo de los representantes reales de las artes y las ciencias. Rafael dio este paso.”<sup>14</sup>

La decisión de Rafael de pintar a la Dama Filosofía y colocarla sobre sus adeptos humanos hace obvia la alusión a las

tradiciones previas. Pero en su concepción de la obra como un todo, no está continuando esas tradiciones, sino rompiendo radicalmente con ellas.<sup>15</sup> Esto quedará claro si consideramos en primer lugar la cuestión de las siete artes liberales, y después la relación entre la personificación femenina y sus exponentes masculinos.

Algunas de las figuras que aparecen en *La Escuela de Atenas* se podrían interpretar fácilmente como practicantes de alguna de las siete artes liberales. Un geómetra y un astrónomo se destacan en primer plano a la derecha; el primero tiene incluso un gran parecido con una de las figuras de la pintura de Pinturicchio de la Geometría en el Appartamento Borgia. Si queremos, podemos localizar la aritmética y la música en la tabla que sostiene Pitágoras en primer plano a la izquierda, aunque es extraño que, en una pintura con casi sesenta figuras y solo siete artes liberales que distribuir entre ellas, una figura tenga que servir para dos artes. Pero las otras artes liberales no se pueden asignar satisfactoriamente al resto de figuras. ¿Dónde están la gramática, la dialéctica y la retórica? Se han hecho varias sugerencias, todas artificiales y arbitrarias. Algunos estudiosos han tratado de localizar la gramática en el grupo situado en el extremo izquierdo en primer plano, ya sea porque un anciano lleva a un niño o porque el joven que escribe en el libro lleva una guirnalda.<sup>16</sup> Sin embargo, el niño es demasiado pequeño para aprender a leer, las guiraldas no son específicas de la gramática y el joven está escribiendo en su libro, como muchos otros en el fresco, y no enseñando a otros a leerlo. El asunto se complica con la retórica y la dialéctica. Springer asignaba la dialéctica a Sócrates y absurdamente sustituía la física por la retórica;<sup>17</sup> von Schlosser, al sustituir la lógica o “sofística” por la dialéctica y asignarla al grupo de Sócrates, tuvo que identificar a Platón y Aristóteles con la retórica.<sup>18</sup> Otros han identificado al retórico con la figura silenciosa, agachada, añadida después en el plano central de la izquierda<sup>19</sup> o le han asignado a Sócrates la dialéctica y la retórica a las figuras del fondo a la derecha, sin más motivo que, de lo contrario, faltarían los retóricos.<sup>20</sup> Como de costumbre, André Chastel no quiso molestar a sus lectores con detalles minuciosos de identificación; con más rigor, Gombrich reconoció todas estas dificultades de interpretación, pero, no obstante, insistió en que las siete artes liberales eran la tradición que Rafael seguía.<sup>21</sup> Sin embargo, es un rasgo esencial de esa tradición que las siete artes liberales sean completa e inequívocamente identificables. Si la intención de Rafael era retratar las siete artes liberales, su incompetencia fue tan evidentemente que hasta el día de hoy su intención no se ha entendido de manera clara e inconfundible. Por tanto, esa no puede haber sido su intención.

¿Qué relación hay entre los frescos de Rafael y la tradición de representaciones alegóricas de la filosofía? La mujer del tondo de Rafael que está en el trono sobre un grupo de practicantes masculinos de la filosofía es desde luego un avatar renacentista de la Dama Filosofía de Boecio. Pero Rafael viola la tradición alegórica con cuatro innovaciones radicales.<sup>22</sup> En primer lugar, y lo más importante, la tradición siempre ha colocado la personificación y a los exponentes en el marco de una sola imagen, pero Rafael separa los dos tipos de figuras en dos imágenes distintas en dos marcos se-

parados que ni siquiera están directamente en contacto. En segundo lugar, la tradición siempre sitúa la personificación y a los exponentes en el mismo plano, pero Rafael sitúa la personificación en el plano horizontal de la bóveda y a los exponentes en el plano vertical del muro. En tercer lugar, la tradición siempre plasmaba la personificación más grande que los exponentes, usualmente mucho más, pues, al fin y al cabo, era más real y más importante que ellos. Pero algunos de los filósofos de Rafael parecen al menos tan grandes como su Dama Filosofía y el área que cubre *La Escuela de Atenas* es quince veces mayor que la del tondo.<sup>23</sup> Además, el tondo de la bóveda está al menos a 8,5 metros del suelo, de manera que queda situado a mucha más distancia del espectador que las figuras humanas en *La Escuela de Atenas*, con lo que en comparación aún parece mucho menor. En cuarto lugar, la tradición siempre había asignado solo unos pocos exponentes a cada una de las personificaciones alegóricas — en la Edad Media solían ser uno o dos y en Perugino y Pinturicchio solo de tres a nueve— y las personificaciones eran al menos tan atractivas visualmente como los exponentes. Pero *La Escuela de Atenas* de Rafael contiene casi sesenta figuras, muy individualizadas en su apariencia y gestos e intensa y dramáticamente concentradas en sus actividades, mientras que su Dama Filosofía, sola con los dos muchachos, se sienta relajadamente mirando hacia arriba.

En el caso de que Rafael hubiese querido simplemente continuar con las tradiciones pictóricas anteriores, la forma del muro que tenía disponible en la Stanza della Segnatura se prestaba con facilidad a la creación de una sola pieza que combinase una gran personificación femenina con algunos pocos exponentes masculinos similares a las descripciones de las siete artes liberales de Pinturicchio; la *Disputa*, simétricamente realizada por Rafael en el muro opuesto, nos da a través de su composición a diversos niveles una idea de cómo habría quedado una composición tradicional. Así las cosas, sin embargo, Rafael eligió remitirse a esas tradiciones, pero aparentemente, solo de modo que no cupiera duda de que estaba rompiendo con ellas en lo fundamental. No rechaza del todo la alegoría,<sup>24</sup> pero la minimiza todo lo posible para dirigir nuestra atención hacia algo totalmente diferente, una visión secular de la filosofía constituida esencialmente por las prácticas vivas de filósofos humanos reales. De este modo, Rafael cortó el cordón umbilical que une dos planos de la realidad y que sus predecesores habían preservado siempre escrupulosamente, y con ello, dio a luz a una criatura artística nueva y autónoma.

2. *LA ESCUELA DE ATENAS* Y SU PRETEXTO. ¿Cómo llegó Rafael a la idea de representar la filosofía antigua con esa nueva forma? La secularización y humanización de los motivos artísticos tradicionales caracteriza todo su arte, igual que ocurre con muchos de sus contemporáneos, y poco antes de pintar *La Escuela de Atenas*, Rafael había experimentado con la descripción de un grupo de intelectuales inmersos en un vivo debate en el registro inferior de la *Disputa*. Sin duda, ni la génesis de una obra de arte ni la de las acciones humanas se puede explicar por completo; es más, las pruebas para determinar los orígenes de un fresco pintado hace ahora

casi cinco siglos están llenas de lagunas. Sin embargo, un análisis de la composición de *La Escuela de Atenas* puede arrojar nueva luz sobre su concepción; de hecho, la cuestión decisiva podría no ser tanto por qué Rafael representó la filosofía como un conjunto de filósofos, sino por qué decidió representar a esos filósofos precisamente como lo hizo. Ya que las cincuenta y ocho figuras que aparecen en el fresco de Rafael no están distribuidas al azar en el amplio espacio en que las encontramos. Están cuidadosamente organizadas en tres grupos básicos.<sup>25</sup>

En el centro, simétricamente, encontramos dos figuras (Platón y Aristóteles). Cada uno de ellas sostiene un grueso infolio en su mano izquierda, apoyándolo en su cadera izquierda —esos libros son los únicos en todo el fresco que llevan títulos (evidentemente, con la intención de corresponder con los dos tomos del tondo)—, y ambos gesticulan visiblemente con la mano derecha. Se miran el uno al otro; es el único diálogo en la pintura en el que los dos interlocutores hablan y se miran solo entre ellos. El paralelismo y complementariedad de esta pareja central se refleja y profundiza en las figuras que la rodean en dos filas en línea recta a su derecha y a su izquierda, y que siguen ese diálogo central con apasionada intensidad e incluso involuntario asombro, preparando así nuestra reacción. Junto a cada fila, otra pareja de personajes, también aquí uno mayor y otro más joven, se mueve siguiendo el mismo eje que la pareja central. La pareja a nuestra derecha retrocede hacia el fondo del edificio, mientras que la de la izquierda avanza hacia nosotros como la pareja central. La circularidad de sus movimientos y la atenta disposición de las dos líneas alrededor de la grácil pareja central que avanza recuerdan la evolución de un coro alrededor de sus directores.<sup>26</sup> A ambos lados, una sucesión de otros personajes, situados casi en su totalidad al mismo nivel, sobre el escalón superior en el suelo del edificio, confirma y prosigue con la simetría axial de la escena central. El avance circunvalador de la pareja de la izquierda se prolonga en un grupo de nueve figuras, de las cuales seis forman un grupo compacto (Sócrates y sus oyentes) y otros tres que se mantienen a distancia; a nuestra derecha, el retroceso circular de la pareja lo siguen también nueve figuras: un grupo de tres desciende por los escalones hacia nosotros (Diógenes y otros dos) y otros seis se reparten a lo largo del piso principal a la derecha. El equilibrio de otras dos figuras enfatiza la simétrica disposición de estas dos extensiones del grupo central: cerca del extremo izquierdo, un joven, cuya cabeza se vuelve hacia el fondo por encima del hombro, llega corriendo hacia la escena, mientras que, al extremo derecho, otro joven, con la cabeza vuelta hacia nosotros, se apresura a salir corriendo.

En primer plano a la derecha, Rafael coloca un segundo grupo de figuras, totalmente separadas del primer grupo. El aislamiento de este segundo grupo no es solo una cuestión de localización —las figuras están todas en el nivel más bajo del extremo derecho—, sino también de gestos y posturas: ninguna figura fuera de este grupo advierte su existencia;<sup>27</sup> ninguna de las figuras del grupo parece consciente del resto de personajes en escena; todas las figuras del grupo se relacionan con otras del mismo grupo, y las dos del extremo izquierdo y las dos del extremo derecho miran hacia el in-

terior, sellando la autonomía de este grupo. Este grupo también está compuesto por nueve figuras, divididas en cinco de cuclillas y cuatro de pie. La pareja erguida de la derecha es un retrato del propio Rafael y de un colega; las otras dos figuras sostienen cada una una esfera —una (Tolomeo) sostiene la terrena y la otra la celestial—, de tal manera que resultan totalmente visibles tanto para el resto de figuras como para nosotros. Los otros cinco están muy ocupados intentando resolver un problema de geometría y nos ofrecen un claro modelo de una transmisión exitosa de conocimiento. Al maestro no le importa la incomodidad de agacharse para que los cuatro alumnos que atienden a su demostración puedan ver bien la tablilla sobre la que posa su compás, y estos cuatro nos presentan los cuatro estadios de la comprensión: de la afligida perplejidad, a la libre conjetura, pasando al planteamiento esperanzador para llegar, por fin, a la certeza satisfecha.<sup>28</sup>

Obviamente, el último grupo (el de Pitágoras), situado en primer plano a nuestra izquierda, proporciona un equilibrio con el segundo grupo situado a la derecha.<sup>29</sup> Este grupo, al igual que el anterior, no establece ningún contacto con otro personaje exterior, parece ocupado solo de sí mismo y se agrupa en sus extremos con figuras que miran hacia el interior del círculo. Se divide también en dos subgrupos de los que el externo es menos numeroso que el interior. Sin embargo, en otros aspectos este tercer grupo no puede presentar un contraste más notable con el segundo. Si el grupo del primer plano de la derecha encarna la transparencia de la transmisión del conocimiento —las esferas son sostenidas a la vista de todos, la tablilla se ubica donde los estudiantes pueden seguir fácilmente la demostración de su maestro—, el grupo de la izquierda sugiere más bien el intento urgente, pero sin éxito, de penetrar un decidido secretismo. La tablilla que ilustra las teorías pitagóricas matemáticas y musicales solo se muestra a Pitágoras,<sup>30</sup> los dos hombres que están agazapados detrás de él se esfuerzan por mirar por encima de sus hombros lo que está escribiendo,<sup>31</sup> y los libros descritos no revelan su contenido.<sup>32</sup> La misma discreción está implícita en el subgrupo del extremo izquierdo, donde, en vez de una conversación franca entre personas al mismo nivel sobre objetos que podemos identificar inmediatamente (como en el extremo derecho), vemos una figura central ocupada escribiendo en un libro —no tenemos ni idea del qué—, mientras los otros tres lo admiran. El hermoso joven, vestido todo de blanco, que está de pie cerca de Pitágoras y nos mira fijamente realza la sensación de misterio.

¿De dónde tomó Rafael la idea para disponer de esta manera a los filósofos? Por supuesto, cabe la posibilidad de que Rafael la inventara *ex nihilo*: no nos atrevemos a subestimar su creatividad y, si no somos capaces de encontrar otra fuente, al final habremos de volver a esta respuesta. ¿Qué ocurre con las posibles fuentes pictóricas? El único candidato propuesto por los estudiosos es Lorenzo Ghiberti y su descripción de la visita de la reina de Saba a Salomón en el panel derecho inferior de la Porta del Paradiso en el Baptisterio de Florencia, cuya notable semejanza con el fresco de Rafael se ha observado en varias ocasiones desde mediados del siglo XIX.<sup>33</sup> Aquí también hay dos figuras centrales en torno a las cuales se forman varios grupos a diferentes niveles en

las escaleras y el suelo de un noble edificio con elevados arcos. Pero no hay que exagerar la similitud entre las dos imágenes. El panel de Ghiberti es una ingeniosa adaptación del patrón de composición tradicional de presentaciones ceremoniales de figuras de la realeza a la admiración de sus cortesanos, que encontramos en innumerables descripciones de María y el niño Jesús, la coronación de la Virgen, etc. Como de costumbre, la figura o figuras centrales están sentadas en un trono situado en un ábside, rodeadas a izquierda y derecha por dos grupos de admiradores: si el artista decide realzar las figuras centrales y elevarlas unos escalones sobre el nivel ordinario, el de los mortales, el grupo de admiradores se puede distribuir no solo horizontalmente sino también en vertical. En el *Quattrocento* hay varias versiones de este esquema compositivo,<sup>34</sup> de hecho, el mismo Rafael lo utiliza para superar las dificultades de las limitaciones espaciales en el *Parnaso* y en *La misa de Bolsena*. En todas estas pinturas, el foco en las figuras centrales unifica la composición al dirigir las miradas de todos o casi todos los admiradores (y, por tanto, la nuestra) a la epifanía central. Pero en *La Escuela de Atenas* la admiración cortesana por la pareja central de Platón y Aristóteles se limita al séquito inmediato del coro de oyentes que los rodea, mientras los otros grupos, a derecha e izquierda, no se interesan en absoluto por la actividad de la sección central; son grupos autónomos, no admiradores del central.<sup>35</sup>

Algunos eruditos han sugerido que la fuente de Rafael podría ser un texto escrito. Al fin y al cabo, los libros desempeñan un papel decisivo en esta pintura: al menos, se describen once.<sup>36</sup> Tanto si la Stanza della Segnatura, como ha sugerido plausiblemente Franz Wickhoff, estaba destinada a servir de biblioteca privada del papa Julio II como si no, lo cierto es que, para el Renacimiento, la filosofía griega existía esencialmente no solo como una serie de doctrinas y sistemas específicos, sino, sobre todo, en la forma de numerosos manuscritos voluminosos y algunas pesadas ediciones impresas.<sup>37</sup> Para un pintor o erudito renacentista que quisiera averiguar qué aspecto tenían los filósofos griegos dedicados a sus ocupaciones características, nada habría sido más natural que acudir en busca de información a uno de esos libros. Pero ¿cuál? La búsqueda de ese libro se remonta al menos hasta mediados del siglo XIX, cuando Johann David Passavant identificó a Diógenes Laercio como la fuente del fresco de Rafael.<sup>38</sup> Sin embargo, ni Diógenes Laercio ni ningún otro autor propuesto hasta ahora ofrece nada comparable con la altura dramática del congreso filosófico de Rafael.<sup>39</sup> En ninguna parte encontramos una escena como esta: en una gran estancia, encontramos un gran número de filósofos y a sus discípulos completamente inmersos en sus ocupaciones características: un primer grupo, y el mayor, organizado simétricamente como un coro silente alrededor de una pareja central de figuras que hablan; un segundo grupo, independiente y menor, dedicado a resolver problemas y a cuestiones naturales y celestiales; y un tercer grupo, independiente y menor, cuyo cometido intelectual es difícil de determinar a pesar de los continuos intentos por hacerlo, y que incluye también a un joven de una llamativa belleza.

No obstante, hay un texto con esas características que hasta ahora, aparentemente, no se ha relacionado con *La Escuela*

la de Atenas. Consideremos el siguiente pasaje, obviando los nombres de los individuos y concentrándonos solo en su organización, sus actividades y sus interrelaciones:

Cuando entramos, encontramos a Protágoras paseando en el vestíbulo y en fila, tras él, le escoltaban en su paseo, de un lado, Callas, el hijo de Hipónico y su hermano por parte materna, Paralo, el hijo de Pericles, y Cármi-des, hijo de Glaucón, y del otro, el otro hijo de Pericles, Jántipo, y Filipídes, el hijo de Filomelo, y Antímero de Mendes, que es el más famoso de los discípulos de Protágoras y aprende por oficio, con intención de llegar a ser sofista. Los seguían otros que escuchaban lo que se decía y que, en su mayoría parecían extranjeros, de los que Protágoras trae de todas las ciudades por donde transita, encantándolos con su voz, como Orfeo, y que le siguen hechizados por su son. Había también algunos de los de aquí en el coro. Al ver tal coro yo me divertí extraordinariamente; qué bien se cuidaban de no estar en cabeza obstaculizando a Protágoras, de modo que, en cuanto aquél daba la vuelta con sus interlocutores, estos, los oyentes, se escindían muy bien y en orden por un lado y por el otro, y moviéndose siempre en círculo se colocaban de nuevo detrás de modo perfectísimo.

A este alcancé a ver después, como decía Homero, a Hipias de Élida, instalado en la parte opuesta del pórtico, en un alto asiento. Alrededor de él, en bancos, estaban sentados Erixímaco, hijo de Acúmeno, y Fedro de Mirrinunte y Andrón, el hijo de Androción y extranjeros, entre ellos algunos de sus conciudadanos, y otros. Parecía que preguntaban a Hipias algunas cuestiones astronómicas sobre la naturaleza y los meteoros, y aquél, sentado en su trono, atendía por turno a cada uno de ellos y disertaba sobre tales cuestiones.

Y, a continuación, llegué a ver también a Tántalo. Pues también había venido de viaje Pródico de Ceas y estaba en una habitación que antes, Hipónico usaba como despensa, pero que ahora, a causa de la multitud de los albergados, Celtas había vaciado y preparado para acoger a huéspedes. Pródico estaba allí echado, recubierto de pieles y mantas, por lo que parecía, en gran número. Junto a él estaban echados, en las camas de al lado, Pausanias, el del demo del Cerámico, y junto a Pausanias, un joven, un muchacho todavía, según creo, de distinguido natural y muy bello también de aspecto. Me pareció oír que su nombre era Agatón, y no me sorprendería si resultase ser el amado de Pausanias. Ese era el muchacho, y además se veía a los dos Adirnantos, el hijo de Cepis y el de Leucolófides, y algunos más. De lo que hablaban no me pude yo enterar desde afuera, a pesar de estar ansioso por escuchar a Pródico. Omnisciente me parece tal hombre y aun divino. Pero con el tono bajo de su voz se producía un cierto retumbo en la habitación que oscurecía lo que decía.<sup>40</sup>

Este pasaje pertenece al inicio del *Protágoras* de Platón. El joven Hipócrates despierta con ansia a Sócrates por la mañana porque el gran sofista Protágoras ha llegado a Atenas y está en casa de Calias, uno de los hombres más ricos

de la ciudad. Sócrates e Hipócrates parten “a esa casa, la más grande y próspera” de Atenas y, tras cruzar el vestíbulo, dan con la escena descrita (337 d). En una gran estancia, encuentran un gran número de sofistas y a sus discípulos completamente inmersos en sus ocupaciones características: un primer grupo, y el mayor, organizado simétricamente como un coro silente alrededor de una figura central que habla; un segundo grupo, independiente y menor, se dedica a resolver problemas y a cuestiones naturales y celestiales; y un tercer grupo, independiente y menor, cuyo cometido intelectual es difícil de determinar a pesar de los decididos esfuerzos por hacerlo, y que incluye también a un joven de una sorprendente belleza.

En su concepción básica y en muchos detalles, el texto de Platón es sorprendentemente parecido a la pintura de Rafael, a pesar de las diferencias evidentes entre los medios utilizados. Coinciden la lujosa estancia, la inmersión teatral de las figuras en sus actividades típicas<sup>41</sup> y el despreocupado anacronismo que yuxtapone personajes célebres para mostrar sus afinidades y afiliaciones sin atender a la probabilidad histórica.<sup>42</sup> Sócrates, lógicamente, ya no es el narrador (¿acaso se podría haber representado a un narrador en este fresco?), y en vez de esto queda situado en una posición de especial prominencia, a la izquierda del coro que rodea a Platón y Aristóteles.<sup>43</sup>

No obstante, más allá de estos detalles individuales, el texto y el fresco comparten la misma división fundamental en tres grupos y la misma caracterización temática para cada uno de ellos. En Platón, el primer grupo está compuesto por oyentes que flanquean de forma simétrica a un único orador, Protágoras, y lo acompañan, girando como un coro, allá donde vaya. En Rafael, la destacada simetría del texto platónico no solo está representada por la distribución bipartita de los oyentes, sino que se convierte ahora en la duplicación de la figura central; ya no es solo Protágoras, sino que son ahora Platón y Aristóteles a la vez quienes constituyen el foco central. Evidentemente, se concibe a Platón y Aristóteles como las alternativas complementarias que en oposición armoniosa describen la esencia de toda la filosofía griega: la física y la filosofía moral, el *Timeo* y la *Ética*, lo muestra el dedo apuntando hacia arriba y la mano abierta y extendida, o, según los títulos de los libros que sostiene la Dama Filosofía, *Naturalis* y *Moralis*.<sup>44</sup> Aunque hay antecedentes artísticos de esta yuxtaposición en la Edad Media, especialmente en la tradición del triunfo de Santo Tomás, fue en la Italia renacentista en particular donde se convirtió en un tópico filosófico, expresado —en ocasiones como polémica y en otras como armonía— sobre todo a mediados del siglo quince con la disputa entre Jorge de Trebisonda, Jorge Gemisto Pletón, el Cardenal Besarión y Teodoro Gaza, y unas décadas después, en el exuberante eclecticismo de Pico y la controversia entre Pietro Pomponazzi, Marsilio Ficino y Agostino Nifo.<sup>45</sup>

Si Rafael hubiese seguido el texto de Platón de modo tan servil como para organizar a su primer grupo en torno a una sola figura, hubiese tenido que privilegiar a Platón o a Aristóteles y subordinar al otro, falsificando así la riqueza de la filosofía griega y expresando una parcialidad innecesariamente provocadora.

Sin duda, muchos observadores han pensado que Rafael

concedió un sutil toque de superioridad a Platón frente a Aristóteles: Aristóteles está confinado al mundo que lo rodea, mientras que Platón está apuntando hacia arriba, más allá de los límites de la filosofía pagana hacia una eventual revelación cristiana que solo él podía vagamente sentir –al fin y al cabo, estamos en el Vaticano.<sup>46</sup> Aunque de ser así, esto solo es algo sutil y lo importante es que Platón y Aristóteles, representan el foco de *La Escuela de Atenas* como pareja.

En el segundo grupo, Rafael ha transformado la descripción que hace Platón de Hipias preguntándose sobre cuestiones astronómicas sobre la naturaleza y sobre los cuerpos celestiales dividiéndola en dos partes: su geometra está ocupado resolviendo un problema en atención a sus cuatro estudiantes, mientras Tolomeo y otra figura sostienen uno el globo terrestre y el otro el globo celestial con la intención de identificar un particular de conocimiento ante los observadores. Tolomeo lleva una corona pues el máximo representante de la geografía y astronomía antigua era confundido tradicionalmente con los miembros de la dinastía homónima egipcia, pero para el lector familiarizado con el texto de Platón, la insignia real puede tener un motivo adicional, ya se afirma dos veces que Hipias está sentado en un trono.

En el tercer grupo de Platón, Sócrates intenta entender en vano las palabras de Pródico, pero pese a sus esfuerzos por descubrirlo, el sentido continúa oculto para él.<sup>47</sup> En el fresco de Rafael, es la doctrina de Pitágoras la que tienta a la pareja de curiosos agazapados tras él, algo que cobra perfecto sentido teniendo en cuenta que Pitágoras era conocido por el silencio que exigía a sus discípulos y el secreto con el que envolvía sus teorías. No hay filósofo de la Antigüedad más adecuado para plasmar el tema del encubrimiento de la sabiduría. Además, está el joven de Rafael vestido de blanco, cuya belleza, mirada, color de ropa y posición singular que impacta tanto al espectador es una reminiscencia del joven de la escena platónica, en cuya belleza se rezaga amorosamente Sócrates; en este caso, estaríamos tentados de llamarlo Agatón.

3. DE PLATÓN A RAFAEL. ¿Son estas semejanzas mera cuestión de casualidad? No creo que se pueda rebatir de un modo absoluto a aquellas personas que lo expliquen en estos términos; pero a quienes, como a mí, les parecen casualidades demasiado amplias y concretas para ser mero fruto del azar, les aguardan una buen número de cuestiones interesantes a la vez que difíciles. Porque en la época de Rafael, Platón no era un autor griego, sino latino. El acceso que la mayoría tenía a obras como el *Protágoras* en la primera década del siglo dieciséis se limitaba a la traducción latina que Ficino había incluido en su versión de las obras completas de Platón, publicadas por primera vez en 1484.<sup>48</sup> En cambio, la *editio princeps* de Platón en griego no apareció hasta el año 1513.<sup>49</sup> En el imponente latín de Ficino, el vigor irónico del griego se torna más grave y serio.<sup>50</sup> Desplazarse desde el vivaz texto griego (o desde una cuidada traducción) a la seria dignidad del fresco de Rafael, implica un salto de estilo considerable, pero el paso de la traducción de Ficino al fresco es mucho más corto. Además, puede que Ficino

no haya proporcionado solo el pretexto al fresco de Rafael, sino también una insinuación clave para que este texto se transformase en pintura; en la parte que dedica en el resumen preliminar del *Protágoras* a esta escena, afirma: “así, como un pintor, nos muestra ante nuestros ojos la pompa y vanidad de los sofistas”.<sup>51</sup> Con estas palabras, Ficino alaba a Platón por aquello a lo que la tradición retórica denominaba *enargeia*, la pericia del autor al lograr que los lectores puedan visualizar lo que describe tan vívidamente que llega a conmover su imaginación casi del modo que un pintor lo hace.<sup>52</sup> Pero al mismo tiempo, se puede entender que estaba planteando un desafío a los pintores contemporáneos para que crearan en su destreza una obra de arte que rivalizase con la de Platón. Solo Rafael parece haber aceptado el desafío.

¿Podría haberlo hecho solo? Si aceptamos que realmente hay ciertas conexiones entre el texto platónico y el fresco de Rafael, ¿fue Rafael el único responsable de transformar el uno en el otro? Seguramente no. Por supuesto, Ficino estaba relacionado con el ambiente filosófico y literario que floreció en Urbino bajo el gobierno de Federico de Montefeltro, gobierno del que el padre de Rafael era un miembro prominente,<sup>53</sup> y el pintor, en su corta estancia en Florencia, podría haber entrado en contacto con círculos neoplatónicos. Pero Federico murió un año antes del nacimiento de Rafael, cuya infancia en Urbino coincidió con el acelerado declive político y cultural de la ciudad; y tampoco existe ninguna prueba concreta sobre esta posible conexión de Rafael con el neoplatonismo florentino. De hecho, Rafael no era un hombre leído: no conocía el griego y sus conocimientos de latín eran tan escasos que tuvo que leer a Vitruvio en la traducción italiana que Marco Fabio Calvo hizo expresamente para él.<sup>54</sup> Si Rafael hubiese podido leer el *Protágoras* por sus propios medios, es probable que no hubiese necesitado la nota de Ficino para reconocer las enormes posibilidades estéticas que tenía esta escena. Pero lo más probable es que no pudiera. Además, es evidente que no solo fue necesario un tipo de “traducción”, sino dos, para que este texto se transformara en imagen. Por una parte, una brillante imaginación pictórica tuvo que encontrar fascinantes equivalentes visuales para los signos textuales del *Protágoras* ¿y quién podría haberlo hecho mejor que Rafael? Pero por otra parte, era necesario poseer una gran erudición filosófica si se quería traducir el contenido específico de la escena platónica en sus equivalentes en la historia de la filosofía griega. Así, Rafael no nos muestra a Protágoras, Hipias ni Pródico, sino a Platón, Aristóteles, Tolomeo y Pitágoras. El hecho de traducir la astronomía de Hipias a la de Tolomeo puede que no haya necesitado una erudición extraordinaria, pero el traducir a Protágoras en la pareja complementaria de Platón y Aristóteles sí requería un completo dominio de la historiografía filosófica griega de la época, algo necesario también para ver en el fracaso de Sócrates para distinguir las palabras de Pródico la oportunidad para aludir a las doctrinas secretas de Pitágoras.<sup>55</sup> ¿Por parte de quién?

Preguntar esto implica preguntar quién diseñó el programa de *La Escuela de Atenas*. Muchos aspectos de este fresco suscitan controversia, pero ninguno tanto como este en concreto.<sup>56</sup> Paolo Giovio, primer biógrafo de Rafael, escribió

antes de 1527 que el artista había pintado los frescos de la Stanza della Segnatura “ad praescriptum Julii Pontificis.”<sup>57</sup> ¿Pero quién medió entre el pontífice y el artista y se encargó de idear el programa que el último había de completar a satisfacción del primero?<sup>58</sup> Quienquiera que hubiese sido este personaje, debió de ser un importante teólogo de la corte de Julio II e íntimamente relacionado con el mismo; de otro modo, difícilmente le habría encargado que diseñara el programa que decoraría sus aposentos privados para eliminar todo vestigio de su odiado predecesor, el papa Alejandro VI Borgia. También tendría que haber sido un gran erudito de la filosofía griega clásica y, presumiblemente, partidario del platonismo, ya que un texto platónico parece haber inspirado toda la escena; también la prominente posición otorgada a Pitágoras nos recuerda la particular importancia que se le daba en el neoplatonismo antiguo y renacentista.

Se han propuesto o se puede pensar en diversos candidatos a la hora de designar a ese consejero de Rafael durante el diseño de *La Escuela de Atenas*,<sup>59</sup> pero el más probable, y el único que cumple excepcionalmente bien ambos criterios, es Gil de Viterbo (Aegidius Viterbiensis, Egidio Antonini, 1469-1532).<sup>60</sup> Por un lado, Gil era una de las figuras más importantes y teológicamente influyentes de las cortes de Julio II, quien le nombró vicario general de los agustinos en 1506 (en 1507, 1511 y 1515 fue elegido y luego reelegido prior general de la orden) y le confió el discurso de apertura del quinto Concilio Lateranense, en 1512. Además, Gil fue uno de los platónicos más importantes de su época. Visitó a Ficino en Florencia y más tarde le elogió con una carta en la que apuntaba que el renacer de la filosofía platónica que Ficino había fomentado era una nueva época dorada.<sup>61</sup> Su familiaridad con el *Protágoras* se puede ver en las citas de la obra que incluye en sus propios escritos<sup>62</sup> y en las anotaciones que le hizo en un manuscrito de Platón de su propiedad.<sup>63</sup> Otro aspecto del platonismo de Gil que puede ser relevante para *La Escuela de Atenas* es su obsesión con el simbolismo numérico neoplatónico, principalmente atribuido a Pitágoras, por lo que casa bien con el lugar tan importante que Rafael le dio en su fresco<sup>64</sup> a este filósofo.

Si un estudioso moderno pudo describir a Gil como “el teólogo de la corte de Julio II”<sup>65</sup> y un platónico del renacimiento pudo llamarle “*Platoniorum maximus*” tras la muerte de Ficino,<sup>66</sup> entonces Gil era sobradamente capaz de desempeñar el papel de consejero de Rafael.<sup>67</sup> Pero quizá podamos dar un paso más allá y sugerir otra posible conexión entre concepciones como la de Gil y *La Escuela de Atenas*. Esta conexión nos la ofrece el espléndido edificio que hospeda a los filósofos de Rafael.

4. LEVANTAR LOS MUROS DE LA FILOSOFÍA. ¿En qué estaba pensando Rafael cuando pintó este vestíbulo tan majestuoso? Seguramente, los antiguos baños romanos y construcciones palaciegas que se iban desenterrando en su vecindario durante aquellos años le causaron impresión,<sup>68</sup> y bien puede que se viera también influenciado por los palacios que estaban en proyecto y en construcción en Roma durante el mismo periodo, y que trataban de responder a su manera las antiguas ruinas.<sup>69</sup> Pero más allá de este contexto general,

bastantes estudiosos han querido ver una cercana relación del fresco de Rafael con dos edificios en particular.

El primero sería la nueva basílica de San Pedro en el Vaticano, que Bramante, amigo y maestro del pintor, estaba proyectando en aquel mismo momento. Giorgio Vasari anotó que Bramante ayudó a Rafael con la arquitectura de *La Escuela de Atenas*, y que Rafael lo retrató en la figura del geómetra, y es desde Giovanni Bellori es usual asociar el edificio de Rafael con los planes de Bramante para la basílica.<sup>70</sup> Después de todo, es de sobra conocido que Rafael colaboró estrechamente con Bramante, y que tras la muerte de este en 1514 se le confió la tarea de continuar su obra. Además, ambos edificios están concebidos bajo el mismo patrón, una cruz griega con cúpula central, un patrón que Rafael también utilizó al diseñar la Iglesia de Sant’Eligio degli Orefici, construida en 1516.<sup>71</sup> Por último, detenidos estudios han revelado semejanzas en ciertos detalles entre este edificio y el proyecto de Bramante.<sup>72</sup>

Tal vez Rafael extrajera algo de su inspiración de Bramante, pero el edificio de Rafael es completamente diferente en varios aspectos cruciales de cualquier cosa que Bramante hubiese podido concebir para San Pedro, y es altamente improbable que estuviese pensando exclusivamente o principalmente en la futura basílica vaticana.<sup>73</sup> En primer lugar, la planta de cruz griega de Rafael no está encerrada entre los muros de una iglesia, sino abierta por completo al mundo exterior hasta lo más alto de sus dos visibles bóvedas de cañon. En segundo lugar, los diversos planos de Bramante muestran sus incansables esfuerzos por hallar la manera de que una cúpula monumental pudiera descansar en el menor número posible de soportes lo más gráciles que se pudiese; mientras que la cúpula de Rafael se sostiene gracias a cuatro enormes estructuras cuadradas ciertamente macizas. En tercer lugar, el edificio de Rafael, sin dejar de ser impresionante, es en realidad bastante más pequeño de lo que parece. La galería puede medir aproximadamente unos 5,5 metros de ancho y unos 7 metros de alto y todo el recinto no es ni la cuarta parte de San Pedro.<sup>74</sup> Por último, lo que hizo Rafael no fue representar un edificio, sino dos, pues tras el arco de la cruz griega más alejado colocó un arco triunfal simple que es evidentemente discontinuo con el edificio principal y se encuentra a cierta distancia de él. Por eso, los planos de Bramante no pudieron ser la única inspiración de Rafael.

Hace ochenta años, Christian Hülsen señaló que había otro edificio que presentaba una analogía más estrecha con ciertos aspectos del vestíbulo de *La Escuela de Atenas* de Rafael que los planos de Bramante para San Pedro.<sup>75</sup> No es una construcción renacentista, sino una antigua, situada en Roma cerca de la Iglesia de San Giorgio in Velabro, entre el Foro Boario y el Velabrum:<sup>76</sup> el supuesto Jano Cuadrifronte, un arco de cuatro entradas hecho en mármol que probablemente date del periodo de Constantino y que, a pesar de que se pensó en un principio para que los mercaderes de ganado se refugiaran, fue tomado durante mucho tiempo por un antiguo templo de Jano.<sup>77</sup> Esta impresionante construcción, situada en un área que era particularmente pintoresca antes de la era moderna, aparece destacada en diversas ilustraciones del siglo XVI que Marten van Heemskerck, Giovanni Antonio Dosio y Etienne du Pérac realizaron a propósito

de diversos monumentos romanos. Dada la bien atestiguada familiaridad de Rafael con las ruinas arqueológicas de la ciudad, es difícil de imaginar que no conociese bien el monumento.<sup>78</sup> Tanto por su apariencia exterior, como en su estructura básica —su apertura, los enormes soportes, las bóvedas de cañón y sus dimensiones—, el Jano Cuadrifronte es claramente mucho más parecido al diseño de Rafael que los planos de Bramante.<sup>79</sup> Además, el arco triunfal tras el edificio principal del fresco podría corresponder al *Arcus* o *Monumentum Argentariorum* (también conocido como el arco de Séptimo Severo, en el Foro Boario), que fue incorporado al campanario de San Giorgio y se encuentra a no más de doce metros del Jano Cuadrifronte.<sup>80</sup>

Sin embargo, también hallamos diferencias fundamentales entre el antiguo monumento romano y el centro de convenciones filosófico de Rafael, sobre todo, porque el Jano Cuadrifronte no presenta una cúpula central, elemento indispensable en los planos de Bramante y que se repite de forma destacable en Rafael.

¿Cómo puede interpretarse esta situación? Tal vez el edificio rafaelita no tuviera como fin adquirir ningún valor semántico específico; puede que simplemente lo hubiese diseñado como enorme telón de fondo de este noble espectáculo y que no tuviese ningún otro significado. Pero si la intención de Rafael era que el espectador reconociese un edificio en particular dentro del fresco, todavía no sabemos si se supone que tenemos que pensar en los planos para San Pedro —que Bramante estaba realizando en aquel momento (y que, por lo que sabía Rafael en aquel momento, acabarían plasmándose en el edificio definitivo)—, o si por el contrario, se quería referir al conocido templo de Jano Cuadrifronte, no muy lejos a la otra orilla del Tíber, o si era una combinación de ambos. Al fin y al cabo, a más de un espectador la combinación de la cúpula con el arco de Jano le ha chocado y le ha parecido incongruente,<sup>81</sup> y puede que la intención de Rafael fuese que al espectador la primera le recordase a San Pedro y la segunda a Jano Cuadrifronte. Ciertamente, un espectador poco informado recibiría más bien una impresión de anónima grandeza. Pero probablemente no deberíamos concluir que esta era la única intención de Rafael hasta haber fracasado en nuestra búsqueda de una razón satisfactoria para preferir una u otra de las posibilidades más ricas en significado.

Es justo aquí donde Gil de Viterbo vuelve a entrar en la discusión, pues era un destacado exponente del resurgimiento etrusco a principios del siglo XVI.<sup>82</sup> Este extraño movimiento, fuertemente impulsado por las falsificaciones históricas del notorio Annio de Viterbo, quien sacó provecho de la mística tradicional de los etruscos y del patriotismo provincial para desarrollar extrañas teorías sobre la primacía cultural y su transmisión, todas diseñadas en vista a restaurar para los antiguos etruscos (y sus descendientes modernos) la importancia que un día se decía que tuvieron. La visión que Gil tenía sobre este tema está recogida sobre todo en dos obras: el sermón *Cumplimiento de la Edad de Oro cristiana bajo el papado de Julio II*, pronunciado en San Pedro en diciembre de 1507 en presencia del papa y a demanda suya; y también un extenso trabajo de especulación histórica, *Historia viginti saeculorum*, escrito entre 1509 y 1516 y jamás publicado.<sup>83</sup> Estos escritos revelan que Gil había estudiado

de primera, y sobre todo de segunda mano (a saber, de Annio) numerosas fuentes antiguas, tanto auténticas como falsas, que derivarían en una teoría cuya coherencia solo se ve superada por su absurdidad.

Gil distinguía cuatro edades de oro en la Historia: la primera fue inaugurada por Lucifer, la segunda por Adán, la tercera por el buen rey Jano de los etruscos, y la cuarta por Cristo. Es justo la tercera la que nos interesa a nosotros, pues según Gil, los etruscos eran objetos de la providencia divina tanto como los hebreos, y fue Jano quien trajo la verdadera revelación etrusca a Italia cuando desembarcó por primera vez en Roma en la colina conocida con el apropiado nombre de Janiculum; por lo que a esta orilla del Tíber se la llamaba etrusca, mientras que la opuesta era la romana. Con el tiempo, esta revelación fue olvidada, pero, en una fecha muy posterior, la “Hetrusca Iani sedes”, la colina etrusca del Vaticano, se convirtió en la santa sede de la Cristiandad. Para Gil, Jano había precedido a San Pedro, no solo en su función de guardián de las llaves que abrieron las puertas a la fe cristiana, sino también en su lugar, pues Jano había consagrado la ubicación del Vaticano para la Cristiandad mucho antes de Cristo.<sup>84</sup> Pero el Vaticano no es el único lugar que el resurgimiento etrusco identificó con Jano. Annio de Viterbo también lo relaciona explícitamente con el templo de Jano Cuadrifronte.<sup>85</sup> Además, para Gil, la figura de Jano es importante no solo por haber sido un testigo precristiano de la revelación cristiana, sino por haber sido inventor de la filosofía. Porque los sabiduría etrusca que Jano trajo a Italia incluía la teología, el amor por las cosas humanas, el amor por las cosas divinas, pero sobre todo, como su disciplina primera e introductoria, la filosofía, en la que Gil incluye la investigación científica de los fenómenos naturales.<sup>86</sup> En un fragmento que le atribuyó a pseudo-Catón, Annio ya había inventado la prueba de que Jano había enseñado física, astronomía, teología, moralidad y adivinación.<sup>87</sup> Pero el considerar a Jano como fundador de la filosofía, parece una contribución propia de Gil.

Para el espectador poco informado que contemple *La Escuela de Atenas*, el edificio que alberga a los filósofos de Rafael transmite una apropiada a la vez que indeterminada impresión de sobria dignidad. Pero no podemos excluir la posibilidad de que para aquellos que hubiesen escuchado el sermón de Gil no mucho después de que Rafael hubiera empezado a trabajar en el fresco, o estuvieran familiarizados con los bien conocidos puntos de vista de Gil u otros parecidos, ese edificio hubiera podido adquirir una carga semántica muy específica. No se hubieran sorprendido al reconocer elementos fundamentales del templo de Jano Cuadrifronte en la estructura de cuatro arcos abiertos con enormes soportes, pues, ¿qué mejor lugar podría imaginarse para una sinopsis idealizada de toda la filosofía antigua que el templo del rey divino que había instaurado por primera vez esta disciplina? Y si también hubiesen reconocido en la cúpula central uno de los elementos característicos de San Pedro, habrían caído en la cuenta de que Jano no solo había fundado la filosofía griega, sino que también había santificado el lugar en el que un día se erigiría la basílica vaticana. También habrían reconocido en la disposición de los científicos y los filósofos de la naturaleza una característica típica de la



“Etrusca disciplina”, y en el gesto que hace Platón hacia arriba, el recuerdo de que esa disciplina empezó con la filosofía, pero más tarde se elevó a través de la teología y el amor a las cosas humanas, para llegar al estadio más elevado, el amor a las cosas divinas.<sup>88</sup> Bien podrían haber imaginado que, al ser capaces de entender como un conjunto, no solo este fresco en particular, sino también su posición frente a la Disputa y dentro del sistema de la Stanza della Segnatura, probablemente habrían comprendido su significado mucho mejor que cualquiera que no reconociera estas referencias.<sup>89</sup> Y tal vez, puede que incluso estuviesen en lo cierto.

5. LEER A RAFAEL. Lo más probable, dadas las pruebas disponibles, es que nunca lleguemos a saber con certeza si Gil en verdad aconsejó a Rafael, y si este realmente quiso asociar su vestíbulo de los filósofos con el Jano Cuadrifronte, y a su vez este edificio con el héroe de la cultura etrusca Jano. Incluso si se descubriesen pruebas de otras fuentes que apoyaran las sugerencias que hemos planteado, con toda probabilidad sería casi imposible demostrar que fue Gil en persona quien transmitió sus teorías a Rafael y diseñó el programa del fresco. Después de todo, Gil no guardaba precisamente en secreto sus teorías; estas eran bien conocidas en la corte papal y fueron compartidas por muchos de sus contemporáneos. Gil podría haber designado a otra persona para que tratara con Rafael, o incluso otra persona podría haberlo hecho de manera independiente aunque configurando un programa extraordinariamente similar a las propias ideas de Gil. Pero en todo caso, al final no importa tanto quién fue quien habló de hecho con Rafael. Lo que de verdad importa es de qué ideas se habló.

Por diversas razones, la hipótesis que he avanzado aquí no puede ser confirmada de un modo definitivo: el carácter incompleto de nuestras pruebas, la incertidumbre metodológica de algunos de los pasos de mi argumentación, o la imposibilidad de cuantificar el grado de semejanza entre los diferentes textos e imágenes que hemos presentado. Pero mi objetivo no era construir una prueba irrefutable sobre un cuestionable hecho histórico, sino más bien tratar de reconstruir un esquema de interpretación que fuese históricamente posible, esto es, excavar el horizonte de expectativas y asociaciones que artistas y espectadores podrían haber ligado a *La Escuela de Atenas* durante la primera década del siglo XVI. Nada prueba que el fresco se interpretase de hecho de esta manera, y nada prueba tampoco lo contrario. Al final, lo único que importa es si las consideraciones del tipo que se han expuesto aquí profundizan y enriquecen nuestra sensación de comprensión de la obra y el placer que sentimos por ello.<sup>90</sup>

Si se acepta que el *Protágoras* de Platón comparece como el pretexto de *La Escuela de Atenas* de Rafael, al menos debemos plantearnos una pregunta más: ¿Por qué nadie parece haberlo notado antes? Después de todo, tanto la imagen como el texto son dos documentos centrales de la Cultura occidental. Durante siglos, historiadores del arte han buscado la fuente textual de Rafael, y siendo que casi todos ellos habrían leído el *Protágoras*, ¿por qué no establecieron esta conexión? Quizá porque estuviesen buscando la respuesta

a la pregunta equivocada. Trataban de encontrar un texto que el fresco de Rafael tuviese intención de ilustrar, un texto cuya relación con *La Escuela de Atenas* fuese tan intrínseca al sentido de la obra que si uno no reconociese el texto no podría llegar a comprenderla.<sup>91</sup> Por eso se afanaban en hallar un texto en el que Platón, Aristóteles o cualquiera de los otros filósofos figurasen de un modo tan evidente como lo hacen en el fresco. Pero no hay un texto así, o mejor dicho, en todos los siglos previos a Rafael solo un texto como tal existió: el programa perdido de la obra, que reconecía esta escena del *Protágoras* platónico en términos de panoplia de toda la filosofía antigua. Si ese programa fue escrito por el mismo Gil, o siguiendo sus instrucciones, o haciendo referencia a él, o incluso solo en un ambiente cultural que compartía alguno de sus puntos de vista, puede que nunca lleguemos a saberlo, pero tampoco importa.

Entendemos una ilustración cuando podemos leer en ella el texto al que se refiere. Si la *La Escuela de Atenas* fuese una ilustración, nunca podría haber llegado a imponerse en nuestra cultura durante cinco siglos, tal y como lo ha hecho, pues lo ha hecho sin referirse a ningún texto. La escena que se nos presenta en el fresco es muy teatral, llena de personajes intensamente vitales que conversan enérgicamente los unos con los otros. Pero es tan silencioso su discurso, tan vacío de contenido específico, que dejando de lado alguna contada excepción —los libros de Platón y Aristóteles, la tabla de Pitágoras, el problema geométrico—, no podemos escuchar lo que dicen, ni tampoco determinar ningún significado concreto a todos esos gestos que parecen tan llenos de sentido, pero que de hecho, están vacíos.<sup>92</sup> *La Escuela de Atenas* sugiere una inteligibilidad transparente, pero limita la comprensión a los participantes que representa, tornándose resueltamente reservada a nuestros intentos de leerla.

Setenta años antes de que Rafael pintase el fresco, Leon Battista Alberti había definido la *historia* como el objeto privilegiado de la pintura.<sup>93</sup> En muchos aspectos, las prescripciones de Alberti se leen como una prescripción que Rafael busca cumplir a conciencia, en aspectos tan específicos como la geometría de los suelos y los muros (§ 34), los cuerpos armoniosos y los bellos rostros (§ 35), el equilibrio y proporción de las partes del cuerpo (§ 36), lo apropiado y vívido del gesto dramático (§ 37), la dignidad (§ 38) y conformidad de los cuerpos con las acciones que llevan a cabo (§ 39), la gracia con la que se disponen la variedad de figuras y colores (§ 40), y sobre todo esto, esa expresión de fuerte emoción interna que translucen los vivaces y elegantes gestos externos (§§ 41-44). Pero la concepción fundamental de Alberti sobre la *historia*, entendida como un momento dramático fácilmente reconocible extraído de la secuencia de una narrativa bien conocida, ya sea secular o divina, mítica o histórica, no se corresponde en nada con la pintura de Rafael, que flota en una tierra de nadie artística entre las alegorías inequívocas (que ha dejado atrás) y las inequívocas pinturas históricas (que solo anticipa de modo parcial); a la vez, reúne a diversas figuras que nunca hubieran podido coincidir en el mismo espacio y tiempo, y les permite representar una acción dramática unificada que ni siquiera podrían haber llegado a imaginar. Esta es la razón por la que todos los intentos de identificar la *historia* tras la

obra de Rafael —empezando por Vasari, quien vio ahí la *storia* “cuando los teólogos armonizaron filosofía y astrología con teología”— han ido por mal camino.<sup>94</sup> Si los filósofos de Rafael fueran meramente representaciones atemporales de la Dama Filosofía, ni siquiera se nos había pasado por la cabeza intentar imaginar la particular acción dramáticamente unificada en la que participan. Si fueran meros individuos históricamente contingentes, estarían reunidos de tal modo que podríamos ser capaces de reconocerlos como tales. Por eso el fresco no es ni una cosa, ni la otra, sino más bien —de un manera que, estrictamente hablando, es bastante improbable— ambas a la vez.

La frustración que engendra esta ingeniosa paradoja ha dado forma a gran parte de la recepción académica y popular de *La Escuela de Atenas* y todavía hoy desconcierta y seduce a todo espectador que la contemple. Porque el fresco de Rafael parece sumamente legible: está lleno de libros y de figuras que se hallan enzarzadas en actividades discursivas, hablando sin cesar, escuchando y sobre todo, comprendiendo. Y sin embargo, no podemos leerlo. Precisamente por eso nunca deja de fascinarnos.

*Traducción de María Verdeguer Ferrando  
y Núria Molines Galarza*

#### NOTAS

1 El 7 de noviembre de 1786 Goethe escribió: “Die Loggien von Raffael un die großen Gemälde der Schule von Athen etc. hab’ ich nur erst einmal gesehen und da ist’s, als wenn man den Homer aus einer zum Teil verloschenen beschädigten Handschrift herausstudieren sollte. Das Vergnügen des ersten Eindrucks ist unvollkommen, nur wenn man nach und nach alles recht durchgesehn und studier hat, wird der Genuß ganz” (JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Die Italienische Reise: Die Annalen, Gedankausgabe der Werke, Briefe, und Gespräche*, ed. E. Beutler, Zurich, 1950, vol. 11, pp. 144-145 [Hasta ahora solo he visto una vez las Estancias de Rafael y las magnas pinturas de *La Escuela de Atenas*, etc., y me pareció que iba a estudiar a Homero a partir de un manuscrito parcialmente corrupto y dañado. El placer de la primera impresión es incompleto, porque el placer solo se puede apurar cuando uno poco a poco va observando todo detalladamente y lo estudia].)

2 Véanse BOECIO, *Consolatio Philosophiae*, 1.1, y P. COURCELLE, *La Consolation de Philosophie dans la tradition littéraire: Antécédents et postérité de Boèce*, París, 1967. Para más información existe una colección miscelánea de materiales reunida por L. BRAUN, *Iconographie et philosophie: Essai de définition d’un champ de recherche*, Estrasburgo, 1994.

3 Véase MARTIANUS CAPELLA, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, 3.223 (gramática), 4.328 (dialéctica), 5.426 (retórica), 6.580, 6.587 (geometría), 7.729 (aritmética), 8.811 (astronomía) y 9.909 (música). Véanse, en especial, K. A. WIRTH, ‘Die kolorierten Federzeichnungen im Cod. 2975 der Österreichischen Nationalbibliothek: Ein Beitrag zur Ikonographie der Artes Liberales im 15. Jahrhundert’, *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* (1979), pp. 67-110; M. T. D’ALVERNY, ‘La Sagesse et ses sept filles: Recherches sur les allégories de la philosophie et des arts libéraux du IXe au XIIe siècle’, *Mélanges dédiés à la mémoire du Felix Drat*, París, 1948-1949, vol. 1, pp. 245-278; P. D’ANCONA, ‘Le rappresentazioni allegoriche delle arti liberali nel medio evo e nel rinascimento’, *L’arte*, 5 (1902), pp. 137-155, 211-228, 269-289, 370-385; M. W. EVANS, ‘Personifications of the Artes from Martianus Capella up to the End of the Fourteenth Century’, Tesis doctoral, Universidad de Londres, 1970; J. KRONIÄGER, ‘Berühmte Griechen und Römer als Begleiter der Musen und der Artes Liberales in Bildzyklen des 2. bis 14. Jahrhunderts’, Tesis doctoral, Universidad de Marburgo, 1973; U. LINDGREN, *Die Artes Liberales in Antike und Mittelalter: Bildungs- und wissenschaftsgeschichtliche Entwicklungslinien*, Munich, 1992; M. BASI, ‘Boethius and the Iconographie of the Liberal Arts’, *Latomus*, 33 (1974), pp. 57-75; P. VERDIER, ‘L’Iconographie des arts libéraux dans l’art du moyen âge jusqu’à la fin du quinzième siècle’, *Arts libéraux et philosophie au moyen âge: Actes du Quatrième Congrès International de Philosophie Médiévale*, Montreal, 1969, pp. 305-355.

4 Véase PRUDENTIUS, *Psycmachia*, II. 22-39 (*fides* vs. *Cetus cultura deorum*), II. 40-108 (*pudicitia* vs. *libido*), II. 109-177 (*patientia* vs. *ira*), II. 178-309 (*superbia* vs. *mens humilis* y *spes*), II. 310-453 (*luxuria* vs. *sobrietates*), II. 454-624 (*avaritia* vs. *ratio* y *operatio*), y II. 644-822 (*concordia* vs. *discordia*, o *haeresis*).

5 Véase COURCELLE, ‘Représentations de Philosophie’, *La Consolation de Philosophie dans la tradition littéraire*, pp. 77-81.

6 Véase COURCELLE, ‘Le Dialogue entre Boèce et Philosophie’, *La Consolation de Philosophie dans la tradition littéraire*, pp. 81-89. Ya en la Antigüedad tardía se representaba en sarcófagos romanos la figura de Sócrates u otros filósofos en compañía de Sofía; véase L. D. ETTLINGER, ‘Muses and Liberal Arts: Two Miniatures from Herrad of Landsberg’s *Hortus Deliciarum*’, *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*, ed. D. Fraser, H. Hibbard y M. J. Lewine, Londres, 1967, pp. 29-35, esp. pp. 29-30, pl. 4, 7.

7 Un manuscrito italiano de mitad del siglo XIV muestra a Filosofía junto con las figuras de “Aristoteles perypatheticus”, “Plato metaphysicus”, una figura que podría ser Sócrates y “Seneca moralis” (cit. en R. KLIBANSKY, *The Continuity of the Platonic Tradition during the Middle Ages*, Londres, 1939, pl. 4).

8 Esto ocurre en una pintura del siglo XIV en Santa Caterina de Pisa, atribuida antiguamente a Francesco Traini, en la que santo Tomás de Aquino está rodeado por Aristóteles y Platón, cada uno de los cuales le muestra un libro. Que esa representación era aún admirada e influyente en el *Quattro-*

cento lo prueba *El triunfo de santo Tomás de Aquino* de Benozzo Gozzoli, en el Louvre. En *La vocación de santo Tomás* de Filippino Lippi, en la capilla Caraffa de Santa María sopra Minerva en Roma, el santo se sienta en el trono del centro sobre cuatro mujeres alegóricas, que se identifican según sus atributos e inscripciones y representan a la Filosofía y la Teología a su derecha, y a la Dialéctica y la Gramática a su izquierda; en primer plano a derecha e izquierda, hay herejes varones refutados por santo Tomás y retratos de contemporáneos.

9 Por ejemplo, en las esculturas del portal occidental de la catedral de Chartres y en el fresco de la capilla española de Santa María Novella en Florencia, pintado hacia 1355 por Andrea Bonaiuti y sus ayudantes. Jacob Buckhardt lo relacionó por primera vez con *La Escuela de Atenas* en *Der Cicerone: Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke italiens*, Basilea, 1959, vol. 2, p. 273.

10 COURCELLE, *La consolation de Philosophie dans la tradition littéraire*, fig. 23.

11 COURCELLE, *La consolation de Philosophie dans la tradition littéraire*, fig. 25.

12 Véase A. SPRINGER, 'Raffaels Schule von Athen', *Die Graphischen Künste*, 5 (1883), pp. 53-106; J. von SCHLOSSER, 'Giusto's Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura', *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 17 (1896), pp. 13-100; E. H. GOMBRICH, 'Raphael's Stanza della Segnatura and the Nature of Its Symbolism', *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance*, Londres, 1972, pp. 85-101. Véase H. von EINEM, *Das Programm der Stanza della Segnatura im Vatikan*, Opladen, 1971, pp. 29-30, y N. RASH-FABBRI, 'A note on the Stanza della Segnatura', *Gazette des Beaux-Arts*, 94, pp. 97-104.

13 Sobre este ciclo véase U. PAAL, 'Studien zum Appartamento Borgia im Vatikan', Tesis doctoral, Universidad de Tubinga, 1981, pp. 106-127 ('Sala delle Scienze e delle Arti Liberali'), pp. 112-117 ('Exkurs III: Ikonographische Tradition der Artes Liberales'), y S. POESCHEL, 'Pinturicchio's Fresken im Appartamento Borgia: Die Gestaltung einer Papstwohnung', *Die Renaissancefamilie Borgia: Geschichte und Legende*, ed. E. Schraut, Sigmaringen, 1992, pp. 28-50. Sobre Rafael y Pinturicchio, véase K. OBERHUBER, 'Raphael an Pinturicchio', *Raphael before Rome*, ed. J. Beck, Washington, 1986, pp. 155-172, y J. B. RIESS, 'Raphael's Stanza and Pinturicchio's Borgia Apartments', *Source*, 3 (1984), pp. 57-67.

14 SPRINGER, 'Raffaels Schule von Athen', p. 55.

15 Véase BUCKHARDT, *Der Cicerone*, vol. 2, pp. 273-274.

16 Véase von EINEM, *Das Programm der Stanza della Segnatura im Vatikan*, p. 28; J. KLACZKO, *Rome et la Renaissance –essais et esquisses –Jules II* (1898); París, 1902, p. 243; SPRINGER, 'Raffaels Schule von Athen', p. 96, y *Raffael und Michelangelo*, Leipzig, 1895, vol. 1, pp. 254-255, y A. TRENDELENBURG, 'Raphael Schule von Athen', *Kleine Schriften*, 2 vols. en 1, Leipzig, 1871, vol. 2, pp. 233-265, esp. pp. 239-240.

17 Véase SPRINGER, 'Raffaels Schule von Athen', pp. 96-98, y *Raffael und Michelangelo*, vol. 1, p. 255. Sin embargo, la física nunca ha formado parte de las siete artes liberales, mientras que la retórica siempre lo ha hecho, y Springer debe admitir que ninguna de las figuras situadas al fondo a la derecha, el lugar que asigna a la física, tiene ningún atributo ni realiza ninguna acción que nos haga pensar en esa disciplina.

18 Véase von SCHLOSSER, 'Giusto's Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura', p. 88.

19 Véase KLACZKO, *Rome et la Renaissance –essais et esquisses –Jules II*, pp. 243-245. Parece una elección un tanto extraña para la retórica, ya que es uno de los pocos personajes del fresco que no está diciendo nada.

20 Véase von EINEM, *Das Programm der Stanza della Segnatura*, p. 28.

21 Véase A. CHASTEL, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique: Études sur la Renaissance et l'humanisme platonicien* (1959); París, 1982, p. 479, y GOMBRICH, 'Raphael's Stanza della Segnatura and the Nature of Its Symbolism', p. 92.

22 Springer reconoce algunas de esas diferencias ('Raffaels Schule von Athen', pp. 92-93).

23 El diámetro del tondo es aproximadamente de 1'8 metros (de acuerdo con P. de VECCHI, 'Catalogo delle opere', *L'opera completa di Raffaello*, ed. M. Prisco y de Vecchi, Milán, 1966, p. 101), por tanto su área es de unos 2'5 m<sup>2</sup>. La base de *La Escuela de Atenas* es de 8'14 metros y su altura es de 5'77 metros (de acuerdo con D. REDIG DE CAMPOS, *Raffaello nell'estanze*, Florencia, 1983, p. 201), por tanto el área es de 39 m<sup>2</sup>. Las ilustraciones relevantes de Gombrich ('Raphael's Stanza della Segnatura and the Nature of Its Symbolism', figs. 64-65, 66-67, 68-69 y 70-71) son bastante engañosas, porque parece que los tondos bastante mayores en comparación con los frescos de la pared de lo que en verdad son. La proporción del diámetro de los primeros a la base de los segundos es de 1 a 2'4 según Gombrich, pero la proporción en realidad es de 1 a 4'5.

24 Esto seguiría siendo cierto aunque, como parece probable, Rafael heredara la disposición de la ornamentación de la bóveda de Baldassare Peruzzi y Sodoma, ya que podría haber usado los *tondi* con algún otro propósito; véase G. I. HOOGWERFF, 'La Stanza della Segnatura: Osservazioni e commenti', *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia: Rendiconti*, ser. 3, pp. 23-24 (1947-48, 1948-49); M. T. TOZZI, 'La volta della Stanza della Segnatura', *L'Arte*, 30 (1927), pp. 171-186.

25 Siguen siendo útiles por sus descripciones de la composición las obras citadas de SPRINGER y TRENDELENBURG. El patrón compositivo que aquí se analiza no es el único que organiza esta pintura, pero parece ser el más básico y el que más abarca. Otro principio compositivo importante de este fresco, como de otras pinturas de Rafael, es la tendencia del artista a trabajar de izquierda a derecha. En el grupo de Pitágoras hay cuatro hombres jóvenes colocados de izquierda a derecha por orden creciente de edad (el niño en el extremo izquierdo, el muchacho que nos mira desde detrás del árabe, el joven que sujeta la tablilla, y el bello muchacho de blanco) y tres bloques de piedra de tamaño creciente a lo largo del piso de izquierda a derecha (bajo el pie de Pitágoras, bajo el hombre de pie que lo mira mientras señala un libro abierto y junto a la figura que medita sentada cerca del centro). Así, también, las únicas figuras que se pueden nombrar con seguridad aparecen en orden cronológico de izquierda a derecha: Pitágoras, Sócrates, Platón, Aristóteles y Diógenes, Tolomeo y Rafael. La direccionalidad de izquierda a derecha hace aún más tentador "leer" el fresco.

26 Cfr. SPRINGER, 'Raffaels Schule von Athen', p. 62.

27 Podría creerse, erróneamente, que el anciano barbado del manto marrón-rojizo de pie sobre los escalones por encima de este grupo lo está mirando y señalando. Su mano, sin embargo, no apunta, sino que simplemente sujeta el manto, y la inspección muy de cerca del fresco en febrero de 1996 me reveló que ese personaje no mira al grupo de Tolomeo debajo de él (ni es ciego, como también podría pensarse), sino que mira hacia un lado, en dirección a Diógenes.

28 Véase W. HEINSE, *Ardinghella und die glückseligen Inseln*, Leipzig, 1973, p. 183. Cfr. SPRINGER, *Raffael und Michaelangelo*, vol. 1, pp. 251-252.

29 El grupo original de Pitágoras estaba formado por doce personajes, hasta que, en uno de los estadios posteriores, se añadió el número trece, colocado justo a la izquierda del centro del fresco (que, visualmente, impide el paso hacia Platón desde las escaleras y, por tanto, equilibra la posición de Diógenes en las escaleras frente a Aristóteles). Esta figura ha sido identificada como un retrato de Miguel Ángel por REDIG DE CAMPOS, 'Il concetto platonico-cristiano nella Stanza della Segnatura', *L'Illustrazione Vaticana*, 9 (1938), pp. 10-105. SPRINGER, 'Raffaels Schule von Athen', p. 76, y H. WÖLFELIN, *Die klassische Kunst: Eine Einführung in die italienische Renaissance*, ed. K. Escher, Munich, 1924, p. 102, proponen razones puramente formales para el añadido. El motivo que sugiere Mathias Winner es temático y lo encontramos en 'Disputa und Schule von Athen', *Raffaello a Roma: Il convegno del 1983*, Roma, 1986, pp. 29-46; "Stufen zur Erkenntnis in Raffaels Schule von Athen", *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften in Göttingen*, Göttingen, 1993, pp. 56-60, y 'Progettie disecuzione nella Stanza della Segnatura', *Raffaello: Nell'appartamento di Giulio II e Leone X*, Milán, 1993, pp. 246-291.

30 Véase E. NAUMANN, 'Erklärung der Musiktafel in Raffaels Schule von

Athen', *Zeitschrift für bildende Kunst*, 14 (1879), pp. 1-14.

31 El significado exacto de los gestos de esas figuras es difícil de determinar, pero una inspección del fresco de cerca en febrero de 1996 me sugirió que el joven que sostenía la tablilla miraba de reojo al árabe mientras el árabe parece mirarlo con ira y no solo con intensa concentración. Si esto es así, podría pensarse que el joven se asegura de que el árabe no ve la tablilla, y el árabe está enfadado con él por esta razón.

32 Véase TRENDLENBURG, 'Raphael Schule von Athen', vol. 2, p. 240.

33 R. KRAUTHEIMER y T. KRAUTHEIMER-HESS, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton, 1982, p. 25, rastrean la tradición hasta Hyppolite Taine, que visitó Florencia en abril de 1864 y advirtió el parecido entre el fresco de Rafael y los relieves de Ghiberti. Citan la relación con el panel H. BIERMANN, *Die Stanzan Raffaels: Versuch einer Gestaltanalyse*, Munich, 1957, p. 48; VON EINEM, *Das Programm der Stanza della Segnatura im Vatikan*, pp. 30-31; M. ERMERS, *Die Architekturen Raffaels in seinen Fresken Tafelbildern, und Teppichen*, Estrasburgo, 1909, pp. 40-41, y F. WICKHOFF, 'Die Bibliothek Julius II', *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 14 (1893), pp. 49-64.

34 Los ejemplos de distribución vertical de los observadores incluyen dos retratos de Fra Angelico de la coronación de la Virgen, en el Louvre y los Uffizi (en este último, no se logra la elevación mediante escalones, sino mediante la prestidigitación divina), *La virgen y el niño con los ángeles y los santos* de Domenico Ghirlandaio en los Uffizi, *La virgen y el niño con los santos* en el Duomo de Lucca (donde el séquito se reduce a cuatro personajes) y *El sacrificio de Zacarías en el templo* en Santa María Novella en Florencia (donde las figuras se distribuyen con astuta asimetría). Las pinturas de Pinturicchio en la Libreria Piccolomini del Duomo de Siena, especialmente *La canonización de Santa Caterina de Siena* y *La coronación de Pio III*, muestran la vitalidad de esta tradición en los mismos años en que Rafael trabajaba en *La Escuela de Atenas*.

35 Además, la arquitectura de los edificios de Ghiberti y Rafael es muy distinta. La sala de Rafael no es una construcción gótica dividida en una nave central y dos laterales, no hay esbeltos grupos de columnas que soporten la cúpula y, sobre todo, el espacio que representa no está delimitado por un muro externo. Véase C. HÜLSEN, 'Die Halle in Raffaels Schule von Athen', *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 4 (1911), pp. 229-236, esp. 231-232.

36 Sostienen libros Platón (*Timeo*) y Aristóteles (*Ética*), el joven sentado a la derecha del coro central, Diógenes, el hombre meditabundo sentado en el primer plano del centro-izquierda, el hombre que está detrás de él mirando a Pitágoras, el mismo Pitágoras, el anciano que mira por encima de su hombro derecho, el hombre coronado con hojas de pie detrás de él y el joven que corre cerca del borde izquierdo, que lleva un códice y un rollo. Han advertido la importancia de los libros en el fresco L. VISSING, 'Le Débordement du sens: L'École d'Athènes de Raphaël', *Analecta Romana Instituti Danici*, 8 (1977), pp. 167-174, y WICKHOFF, 'Die Bibliothek Julius II', p. 53.

37 Véase WICKHOFF, 'Die Bibliothek Julius II', p. 53. Desafortunadamente, su posición se debilita al reducir los frescos a "die Illustrierung eines Bücherkataloges" (p. 54). John Sherman respalda la hipótesis de que la Stanza fuese la biblioteca de Julio II (*The Vatican Stanze: Functions and Decorations*, Londres, 1971, pp. 13-17, 44, 84 y 85); véase también G. DANBOLT, 'Triumphus Concordiae: A Study of Raphaels Camera della Segnatura', *Konshistorisktidsskrift*, 44 (1975), pp. 81-82. La rechazan, de manera poco convincente, GOMBRICH, 'Raphael's Stanza della Segnatura and the Nature of Its Symbolism', p. 86, y KLACZKO, *Rome et la Renaissance*, pp. 210-216.

38 Véase J. D. PASSAVANT, *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, 1839; Leipzig, 1858, vol. 2, p. 102.

39 Passavant alude al tercer capítulo del *Triomfo della Fama* de Petrarca (*Rafael von Urbino*, vol. 3, p. 11); SPRINGER, *Raffaello und Michaelangelo*, vol. 1, p. 156, se refiere a Dante, *Purgatorio*, 3: 43; Boccaccio, *Amorosa Visione*, cap. IV, y Petrarca, *Triomfo della Fama*. Las referencias a Sidonio Apolinario, *Epistulae*, 9.9.14, se remontan a JEAN-BAPTISTE DU BOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 3 vols., París, 1719.

40 PLATÓN, *Protágoras*, trad. C. G<sup>o</sup> Gual, *Diálogos I*, Gredos, Madrid, 2011, 314 e-316 a.

41 Sobre la cualidad teatral del fresco de Rafael véase, por ejemplo, VISSING, 'Le Débordement du sens', p. 168. La teatralidad de la escena platónica —durante más de una página de Stephanus, Sócrates e Hipócrates permanecen inmóviles y en silencio observando a esas personas, que no prestan la menor atención a los dos espectadores— ya fue advertida en la Antigüedad; véase ATENEO, *Deipnosophistae*, 11.526F.

42 ATENEO, *Deipnosophistae*, 5.218B-E

43 Si vamos más allá, podríamos ver posiblemente un soldado en el grupo de Sócrates con Alcibiades, que aparece en el *Protágoras* en el pasaje que sigue inmediatamente a estas líneas, 316 a. La identificación de este personaje del fresco con Alcibiades es algo tradicional en los estudios sobre Rafael y se remonta al menos a G. Bellori ('Descrizione delle quattro Immagini nella Camera della Segnatura in Vaticano', *Della vita e pitture di Raffaello di Urbino per Vasari, Bellori e Missirini*, Milán, 1825, pp. 59-101, esp. p. 86). De hecho, reflexionando sobre la escena del diálogo platónico, podríamos identificar al joven corriendo hacia el grupo de Sócrates como Hipócrates.

44 Véase CHASTEL, *Art et humanisme à Florence au temps de Lauren le Magnifique*, p. 479; DANBOLT, 'Triumphus Concordiae', p. 80-81; E. GARIN, 'Raffaello e i filosofi antichi', *Raffaello e l'Europa: Atto del IV Corso Internazionale di Alta Cultura*, ed. M. Fagiolo y M<sup>o</sup> L. Madonna, Roma, 1990, pp. 13-25, esp. pp. 16-24.

45 Para el contexto histórico general, véase *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, ed. C. B. Schmitt, Q. Skinner y E. Kessler, Cambridge, 1988.

46 Véase, por ejemplo, GARIN, 'Raffaello e i filosofi antichi', p. 18.

47 Algunas fuentes filosóficas sobre Pitágoras son DIÓGENES LAERCIO, 8.7, 10, 15; JAMBlico, *De vita Pythagorica liber*, 19, 57-58, 68, 72, 188, 226-227; PORFIRIO, *Vita Pythagorica*, 72, 246. Sin referencias filosóficas, véase ALEXIS, *Poetae Comici Graeci: Pythagorizousa*, ed. R. Kassel y C. Austin, Berlín, 1983, vol. 2, p. 135; ISÓCRATES, *Busiris*, 29; *Anthologia Palatina*, 16.325-16.326. Entre los autores latinos, véase ante todo AULO GELIO, *Noctes Atticae*, 1.9.1-7. E. WIND, *Pagan Musteries in the Renaissance*, Nueva York, 1968, pp. 53-54, nos da también algunas referencias sobre el neoplatonismo del *quattrocento*.

48 La *editio princeps* latina fue publicada en Florencia por Laurentius Venetus sin indicar el año, pero 1484 es la fecha más probable. Véase P. O. KRISTELLER, 'The First Printed Edition of Plato's works and Its Date of Publication', *Science and History: Studies in Honor of Edward Rosen* (Wroclaw, 1979), pp.25-35. Una segunda edición apareció en 1491, y las siguientes con mayor frecuencia desde 1517; véase J. HANKINS, *Plato in the Italian Renaissance*, Leiden, 1990, vol. 2, p. 740.

49 Venecia, 1513, Aldo Manucio con Marco Musuro.

50 Por comparación, cito el mismo pasaje de PLATÓN, *Opera Omnia ex Graeco a Marsilio Ficino in Latina traducta cum argumentis Marsilii Ficini* (Venecia, 1556), p. 159: "Ingreßi, Protagoram offendimus in vestibulo porticus deambulantes. Sequebantur eum multi, hinc quidem Callias Hipponici filius, & germanus eius ex matre Paralus Pericle natus, & Charmides Glauconis: inde verò alter Periclii filius Xanthippus, & Philippides Philomeli, & Ancimirus Mendeus, qui inter omnes Protagorae auditores insignior habebatur, discebatque ea mente facultatem illam, ut & ipse sopista futurus eadem quandoque profiteretur. À tergo praeterea sequebantur alii auscultantes Protagoram, quorum plurimi peregrini esse uidebantur, quos ex singulis vrbibus per quas circum vagatur ille congregat, mulcens eos voce tanquam Orpheus quidam, & alliciens. Illi verò vocem paßim deliniti sequuntur. Aderant & nostrates quidam in eo choro. Hunc ego chorum cum contemplerer, ordo me illius mirifice oblectabant. Diligenti siquidem cautione singuli observabant, ne passu Protagoram anteirent. Sed cum retro pedem urteret, pedissequi auditores apte nimium, et in circulum vtrique diuisi, ita cedebant, vt posteri Semper essent. Hunc post uidi, ut verbis Homeri loquar, Hippiam Eliensem in aduerso porticus vestibulo in throno sedentem. Circa quem per subsellia nonnulli sedebant, Eryxumachus Acumi filius, Phaedrusque Myrrhinusius, Andron Androtonie genitus, aliique nonnulli partim ciues, partim etiam peregrini: qui de rebüs naturae sublimibus, astrorumque progrefßibus interrogare Hippiam uidebantur, ille autem in

throno sedens dubitationes singulis enodabat. Vidi praeterea Tantalum. Aderat porrò & Prodicus Chios, qui in tabernaculum quoddam secesserat, quo pro penu iam antea Hipponicus uti consueverat: sed vt omnis confluentium hospitem turba exciperetur, angulumillum quoque extractis obsonis Callias hospitibus habitandum dederat. Prodicus igitur vollosis stramentis, & quidem multis, ut videbatur, inouultis, istic adhuc recumbebat. Sedibus autem proximis aliqui considebant, Pausanias Ceramensis, et penes eum adolescentulus quidam optimo ingenio, &generosa indole praeditus, nomine ut audiui Agathon, neque mirum videri debet, si Pausaniae sit chariſsimus. Erat ibidem et Adimantus vterque, tum Cepidis, tum Leucolophi filius, alique permulti. Quae inter se disceptarent haud satis percipere foris potui, quamquam vehementer audire Prodicum affectabam. Sapientissimus nam diuinusque vir mihi esse uidetur, sed sonitus quidam ex vocis ipsius grauitate sub fornice continuè reuolutus, uerba singula confundebat”.

51 “Mox quasi pictor Sophistarum fastum, vanitatemque ante oculos ponit” (*ibid.* p. 155).

52 Sobre esta técnica retórica, véase la excelente discusión que plantea E. SCARRY, ‘On Vivacity: The Difference between Daydreaming and Imaging-Under-Authorial-Instruction’, *Representations*, 52 (1995), pp. 1-26.

53 Ficino dedicó su traducción de *Policlitus* primero a “Migliore Cresci”, y luego a Federico (citado en HANKINS, *Plato in the Italian Renaissance*, vol. I, p. 305).

54 Véase la carta de Rafael a Marco Fabio Calvo de 15 de agosto de 1514, dándole las gracias, en *Raffaello: Nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei, e nella letteratura del suo secolo*, ed. V. Golzio, 1936; Ciudad del Vaticano, 1971, pp. 34-35.

55 Las dos cualidades que Sócrates atribuye de modo irónico a Prodicus (omnisciencia y piedad) se suelen aplicar con toda seriedad a Pitágoras en la tradición neoplatónica. Sobre la omnisciencia, véase PORFIRIO, *Vita Pythagorica*, I, 30; sobre la piedad, *ibid.* I, 20, y JÁMBLICO, *De vita Pythagorica liber*, I, 1.

56 Danbolt nos ofrece breves doxografías en ‘Triumphus Concordiae’, pp. 71 y 83, nn. 15-18, y H. PFEIFFER, ‘La Stanza della Segnatura sullo sfondo delle idee di Egidio da Viterbo (I)’, *Colloqui del Sodalizio*, ser. 2,3 (1970-72), 31-43, esp. pp. 31-32.

57 Paolo Giovio, citado en *Raffaello*, p. 192.

58 Sobre el mecenazgo papal a principios del siglo XVI, véase B. KEMPER, *Painting Power and Patronage. The Rise of the Professional Artist in the Italian Renaissance*, trans. B. Jackson, Londres, 1992, pp. 244-74. En general, véase M. BAXANDALL, *Painting and Experience in the Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, 1972, esp. pp. 3-14, y M. WARNKE, *Hofkünstler: Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Colonia, 1985.

59 Hay una serie de candidatos probables que son, en última instancia, decepcionantes. Pietro Bembo (1470-1547) fue amigo de Rafael y era un hombre extremadamente cultivado, pero pasó los años que transcurrieron entre 1506-12 en Urbino y solo cobró importancia en la corte papal bajo el papado de León X, junto con Jacopo Sadoleto. Battista Casali (1473-1525) fue nombrado canónigo de Letrán en 1508 por Julio II y pronunció un sermón ante el papa el mismo año, comparando la Roma del Renacimiento con una nueva Atenas y alabando la biblioteca papal como imagen de la academia platónica (véase J. W. O’MALLEY, ‘The Vatican Library and the Schools of Athens: A text of Battista Casali, 1508’, *The Journal of Medieval and Renaissance Studies* 7 [1977], pp. 271-87), pero no era especialmente competente en filosofía. Baldassare Castiglione (1478-1529) elogió el plano de Roma de Rafael en 1519 y aún existe el retrato que le hizo un ayudante de Rafael, pero su interés por la filosofía antigua era más bien limitado, además de que su importancia en la corte papal es posterior a la muerte de Julio II. Sigismondo de’ Conti (1432-1512), secretario de Julio II, encargó la *Madonna del Foligno* a Rafael, en la que el pintor incluyó un retrato del propio Conti, pero no parece que mostrara interés alguno por la filosofía. Giovanni Gorizio (c. 1455-1527), secretario de monumentos durante el papado de Julio II, le encargó a Rafael un cuadro sobre el profeta Isaías en la iglesia de Sant’Agostino de Roma, pero parece que tampoco tenía ni conocimientos ni inclinación por la filosofía. De Tomaso Inghi-

rami (“Fedra”, 1470-1516), designado bibliotecario del Vaticano por Julio II en 1510, ayudó con las decoraciones escénicas en una representación de Plauto, *Poenulus*, y diseñó dieciocho carrozas alegóricas para la *fiesta di Agone*, y se conserva un retrato que le hizo Rafael, pero parece que estuvo mucho más interesado por el teatro antiguo que por la filosofía griega. Lodovico Ricchieri (“Rhodiginus”, 1469-1525) fue profesor de griego y trabajó mucho sobre Platón y Aristóteles, pero no tuvo relación alguna con la corte papal, con Rafael ni con la pintura y además, mientras Rafael pintaba el fresco, estaba dando clases en Ferrara. Jacopo Sadoleto (1477-1547) escribió prolíficamente sobre filosofía, pero solo a partir de los años 1520 y 1530 (véanse sus *Phaedrus* y *Hortensius*, vols. 1 y 2 de *De laudibus philosophiae*), y solo se convirtió en una figura importante en el Vaticano con la ascensión del Papa León X, quien le designó, junto a Bembo, secretario doméstico de la secretaría apostólica en 1513. Marco Girolamo Vida (ca. 1485-1566) se asoció con Rafael algo más tarde, pero entre 1505 y 1510 estaba en Cremona y llegó a Roma solo después. Marco Virgerio (1446-1516), un franciscano nombrado cardenal por Julio II en 1505, no tenía interés ni por la filosofía ni por el arte. Por último, Tommaso de Vio (cardenal Cayetano, 1469-1534) fue un dominico que llegó a ser vicario general de su orden en 1517 y maestro general desde 1508 a 1518, y también profesor de teología en la Universidad de Roma entre 1501-8, pero era seguidor de Aristóteles y Aquino, y no de Platón.

60 Sobre Gil, véase esp. O’MALLEY, *Giles de Viterbo on Church and Reform: A Study in Renaissance Thought*, Leiden, 1968. La identificación de Gil como responsable del programa de *La Escuela de Atenas* ha sido propuesta con con el mayor vigor por Pfeiffer, ‘La stanza della Segnatura sullo sfondo delle idee di Egidio da Viterbo (I)’, en *Festschrift Luitpold Dussler: 28 Stiften zur Archäologie und Kunstgeschichte*, ed. J. A. Schmollgen, Eisenwerth, M. Restle y H. Weiermann, München, 1972, pp. 237-54, y ‘Dotti e teologia alla corte pontificia: Il riflesso del loro pensiero nelle Stanze’, en *Raffaello e l’Europa*, pp. 83-101. Pfeiffer también relaciona a Gil con la representación de las epístolas decretales en su ‘Drei Tugenden in die Übergabe der Dekretalen in der Stanza della Segnatura’, en *Raffaello a Roma*, pp. 47-57, esp. pp. 51-57, y con la *Disputa* en su *Zur Ikonographie von Raffaels Disputa: Edigio da Viterbo und die cristlich-platonische Konzeption der Stanza della Segnatura*, Roma, 1975, esp. pp. 171-208. La identificación de Gil como autor del programa de la Stanza la apoya también Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, p. 471, n. 3. Se relaciona a Gil con la Stanza d’Eliodoro de Rafael, en este caso según J. TRAEGER, ‘Raphaels Stanza d’Eliodoro und ihr Bildprogramm’, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 13 (1971), pp. 29-99, esp. pp. 66-71 y p. 67, núm. 232-33. También se le cita como posible autor del programa pictórico de los frescos de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel. Véase especialmente a E. GORDON DOTSON, ‘An Augustinian Interpretation of Michelangelo’s Sistine Ceiling’, *Art Bulletin* 61 (Junio, Sept. 1979), pp. 223-56 y 405-29, esp. pp. 251-55; M. BULL, ‘The Iconography of the Sistine Chapel Ceiling’, *Burlington Magazine*, 130 (1988), pp. 597-605, esp. pp. 604-5, y H. TANAKA, ‘Concenzioni scientifiche adombrate dag affreschi di Michelangelo della Capella Sistina: Dal punto di vista di quattro elementi, quattro generazioni, ecc.’, *Annuario dell’Istituto Giapponese di Cultura*, 22 (1986-87): 23-55, esp. pp. 25, 33.

61 Véase Gil, citado en FICINO, *Supplementum Ficinianum: Marsilii Ficini Florentini philosophi platonici opuscula inedita et dispersa*, ed. Kristeller, Florencia, 1937, vol. 2, pp. 314-16. La carta no está fechada.

62 Gil cita *Protágoras* 332 a-d en su comentario sobre las *Sentencias*, Biblioteca Apostólica Vaticana, codex Vaticanus latinus 6325, fols. 177v-181v. Véase A. M. VOCI, ‘Marisilio Ficino ed Egidio da Viterbo’, *Marsilio Ficino Florentini e il ritorno di Platone. Studi e Documenti*, ed. G. C. Garfagnini, Florencia, 1986, vol. 2, pp. 477-508, esp. p. 502.

63 Véase J. WHITTAKER, ‘Greek Manuscripts from the Library of Giles of Viterbo at the Biblioteca Angelica in Rome’, *Scriptorium*, 31/2 (1977), pp. 212-39, esp. p. 234. Pero ninguno de los pasajes en cuestión se corresponde con la escena en casa de Calías.

64 La obra de Gil *Historia viginti saeculorum* se organiza atendiendo a los veinte primeros salmos, de los cuales procura un comentario más o menos detallado; en cada caso, la primera parte del comentario se dedica a analizar los poderes ocultos del número del salmo en cuestión. Y su sermón sobre las cuatro edades de oro incluye una discusión detallada, durante veinte

páginas manuscritas, del significado místico del número doce.

65 E. SCHRÖTER, 'Der Vatikan als hügel Apollons und der Musen: Kunst un Panegyrik con Nikolaus V. Bis Julius II', *Romische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengesichte*, 75, 3/4 (1980), p. 235.

66 Paolo da Genazzano en la dedicatoria a Gil de su edición de Gregorio da Rimini (Venecia, 1503); cit. en WIND, 'The Revival of Origen', *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene*, ed. D. Miner, Princeton, N.J., 1954, p. 417, n. 28.

67 Ciertamente, no se conserva ninguna prueba que ligue directamente a Rafael con Gil, e incluso parece que este no estaba especialmente interesado en la pintura. Cuando León X se convirtió en papa, Gil le escribió una carta elogiando los monumentos artísticos que, junto a los de su predecesor, habían embellecido Roma y urgiéndole a continuar con estas grandes obras; aquí profundiza sobre la Basílica de San Pedro, pero ni tan siquiera se molesta en mencionar los frescos de Rafael en la Stanza o los de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina; véase O'MALLEY, *Giles of Viterbo on Church and Reform*, p. 136. GARIN, 'Raffèlo e i filosofi antichi', p. 25 n. 5, ve en este hecho la prueba en contra de la hipótesis de que Gil fue el consejero de Rafael. Aunque no debería dársele tanto peso al silencio de Gil. Era un administrador eclesiástico muy ocupado en un momento de agitación; si el papa le pidió que ayudara a Rafael, podría haberlo hecho rápidamente y sin mucho esfuerzo intelectual, o haber delegado esta tarea en otras personas, habiéndoles dado unas pocas referencias bibliográficas bien escogidas. Años después, su implicación en este fresco le pudo parecer mucho menos relevante que otras tareas que había llevado a cabo.

68 Sobre estos descubrimientos, véase R. A. LANCIANI, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di Antichità*, ed. L. Malvezzi Campeggi, Roma, 1989, vol. I, pp. 181-209. La Basílica de Magencio o Constantino en el linde del Foro Romano, con sus bóvedas de cañón y artesonado, presenta una clara afinidad con estas características del edificio de Rafael; véase R. BRILLIANT, 'Intellectual Giants: A Classical Topos and *The School of Athens*', *Source*, 3 (1984), pp. 1-12, esp. p. 4.

69 Véase S. VALTIERI, *Il palazzo del principe, il palazzo del cardinale, il palazzo del mercante: Nel Rinascimento*, Roma, 1988, y los ensayos en *Il palazzo dal Rinascimento a oggi*, ed. Valtieri, Roma, 1989, esp. A. BRUSCHI, 'Il contributo di Bramante alla definizione del palazzo rinascimentale romano', pp. 55-72, y S. RAY, 'Palazzo e villa: Roma 1510-1550', pp. 93-100.

70 Véase GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, ed. R. Bettarini y P. Barocchi (Florenca, 1976), vol. 4, pp. 80, 166-67, y BELLORI, 'Descrizione delle quattro Imagini della Camera della Segnatura in Vaticano', p. 89.

71 Sobre esta iglesia, véase VALTIERI, 'Sant'Eligio degli Orefici', *Raffaello architetto*, ed. C. L. Frommel et al. (Milán, 1984), pp. 143-56, y 'L'originario impianto a croce non inscrita di S. Eligio degli Orefici a Roma', *Raffaello a Roma*, pp. 323-30. Sobre Rafael como arquitecto, véase también FROMMEL, *Raphael als Architekt*, Augsburg, 1985, y RAY, 'Raffaello architetto: La costruzione dello spazio', *Raffaello e l'Europa*, pp. 131-51.

72 Véase ERMERS, *Die Architekturen Raffaels in seinen Fresken, Tafelbildden, und Teppischen*, pp. 43-53.

73 Cfr. HÜLSEN, 'Die Halle in Raffaels Schule von Athen', pp. 230-31.

74 Véase ERMERS, *Die Architekturen Raffaels in seinen Fresken, Tafelbildden, und Teppischen*, p. 36. VALTIERI, 'La Scuola d'Atene: Un manifesto dell'umanesimo maturo', *L'Architettura*, 17 (1971), pp. 266-74, esp. pp. 269-70, estima la altura menor de seis metros.

75 Véase HÜLSEN, 'Die Halle in Raffaels Schule von Athen', pp. 232-34.

76 Sobre el interés de Rafael por la arquitectura antigua, véase H. BURNS, 'Raffaello e "quell'antiqua architettura"', y A. NESSELRATH, 'Raffaello e lo studio dell'antico nel Rinascimento', *Raffaello Architetto*, pp. 381-96 y 397-421. San Giorgio en Velabro resultó ser la pequeña iglesia de Raffaello Riario (1461-1521), el cardenal protector de la orden de los agustinos y un patrón especial de Gil de Viterbo. Riario estaba íntimamente relacionado con esta iglesia y continuó siendo conocido como el cardenal de San Giorgio incluso cuando fue ascendido a otros obispados cardenalicios más importantes.

77 Véase S. BALL PLANTNER, *A topographical Dictionary of Ancient Rome*, ed. T. Ashby, Oxford, 1929, p. 280; H. JORDAN, *Topographie der Stadt Rom in Alterthum*, 1871, Berlín, 1970, vol. 2, pp. 470-72; LANCIANI, *The Ruins and Excavations of Ancient Rome: A Companion Book for Students and Travellers*, Londres, 1897, pp. 520-22, y ROMANO, *Ripa (XII rione)*, Roma, 1939, pp. 81-85.

78 Sobre Rafael y la arqueología en general, véase P. FEHL, 'Raphael as Archaeologist', *Archaeological News*, 4, 2/3 (1975), pp. 29-48.

79 La anchura de los arcos del Jano Cuadrifronte es de 7 metros (6'25 desde la base). A juzgar por las ilustraciones contemporáneas, parece que el suelo en el siglo XVI estaba mucho más elevado por los lados del edificio que ahora, tal vez hasta tres metros en algunos puntos.

80 Sobre este arco, véase *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, ed. E. Margareta Steinby, Roma, 1993, vol. 1, pp. 105-6; PLANTNER, *A topographical Dictionary of Ancient Rome*, p. 44; JORDAN, *Topographie der Stadt Rom in Alterthum*, vol. 2, p. 470, y A. MUÑOZ, *Il restauro della basilica di S. Giorgio al Velabro in Roma*, Roma, 1926, figs. 2, 14, 15. La proximidad del arco al Jano Cuadrifronte es evidente en todos los dibujos y grabados del siglo XVI. Ciertamente, se sitúa a un lado del eje central del Jano Cuadrifronte y se alinea de manera diferente, por lo que no puede ser visto a través de los arcos del edificio principal, pero son precisamente semejantes reajustes de simplificación espacial en los edificios que se sitúan unos cerca de los otros algo que caracteriza a los *capricci* arquitectónicos del Renacimiento. Además, considerando que el arco tiene forma de un simple arquitebo que permanece sostenido por dos pilastras cuadradas y que carece de la curva del de *La Escuela de Atenas*, la lógica visual de la obra de Rafael, con sus series de círculos concéntricos formados por los arcos del edificio y el marco semicircular de la pintura, pensados para dirigir irresistiblemente los ojos de los espectadores a Platón y Aristóteles, impedían cualquier construcción rectangular.

81 Véase por ejemplo, F. HARTT, *History of Italian Renaissance Art: painting, Sculpture, Architecture*, rev. ed., Nueva York, 1987, pp. 510-11; OBERHUBER, *Polarität und Synthese in Raphaels "Schule von Athen"*, Stuttgart, 1983, pp. 67-70; VISSING, 'Le Débordement du sens', p. 167; WARMAN WELLIVER, 'Symbolic Meaning in Leonardo's and Raphael's Painted Architecture', *Art Quarterly*, n.s. 2 (1979), pp. 37-66, esp. pp. 63-65, n. 35. H. C. Dittschied, de la Universidad de Regensburg, me ha sugerido que un dibujo de Antonio da Sangallo en los Uffizzi, que representa al Jano Cuadrifronte con una cúpula, fue inspirado por el edificio del fresco de Rafael.

82 Sobre este resurgimiento, véase CHASTEL, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, pp. 63-71, esp. pp. 70-71 sobre Gil, y O'MALLEY, *Giles of Viterbo on Church and Reform*, pp. 30-31.

83 O'MALLEY publicó el sermón por primera vez en 'Fulfillment of the Christian Golden Age under Pope Julius II: Text of a Discourse of Giles de Viterbo, 1507', *Traditio*, 25 (1969), pp. 265-338. El texto está extraído del único manuscrito superviviente, CXVI/1-30, en la Biblioteca Pública e Arquivo Digital de Évora, Portugal. El manuscrito presenta una versión que evidentemente varía ligeramente de la versión oral del sermón. Para un análisis y descripción pormenorizadas de *Historia de viginti saeculorum*, con algunas citas, véase L. G. PÉLISSIER, *De opere histórico Aegidii Cardinalis Viterbiensis quod manuscriptum latet in bibliotheca quae est in urbe Agustinianorum Angelica eiusdemque operis cui titulus praeest, "Historia viginti saeculorum" vera indole breviter disseruit*, Montpellier, 1896. Sobre Jano y los etruscos, véanse las pp. 7, 8n, 15 y 35.

84 Véase O'MALLEY, *Giles of Viterbo on Church and Reform*, pp. 123-124. Por eso Giles se dirige al papa Julio II con las siguientes palabras: "extremum iam in terris aurum nosse operae pretium est, quod eadem in aede, te imperante, nunc fulget quartum, in qua tertium Iano rege, iam fulsit" (citado por O'Malley en 'Fulfillment of the Christian Golden Age under Pope Julius II', p. II. 375-77 [23v]).

85 Annio escribe: "movi [scil. Janus] a Quirinale ad radices capitoli: ubi est Janus quator portarum" (JOHANNES ANNIUS, *Antiquitatum variorum volumina XVII* [1498; París, 1512]. fol. xlviir).

86 "Prima namque Hetruriae Disciplina pueros diuinæ rerum cognitioni impares philosophiam docebat, coeli elementorumque naturas, metalla,

stirpes, animantes, sensibiliaque alia demonstrans. [...] Prima igitur philosophiam, secunda theologiam, tertia humanos amores, quarta coelestes diuinoque praecipiebat” (Ya que la doctrina etrusca fue la primera en enseñar la filosofía a niños que no estaban listos para el conocimiento divino de las cosas, enseñándoles las naturalezas del cielo y de los elementos, los metales, plantas, animales y otras cosas perceptibles.[...] Primero enseñaba filosofía, segundo, teología, tercero los amores humanos y cuarto, los amores celestiales y divinos [Gil, citado en O’MALLEY, ‘Fulfillment of the Christian Golden Age under Pope Julius II’, p. 290, II. 188-91 (16v) y 11. 201-2 (17r)]).

87 “Hoc loci notanda sunt haec. Primum quod Ianus docuit physicam et astronomiam: ut Berossus asserit & physici: quia teste Macrobio Physici Ianum miris argumentis divinitatis consecrant. Et ut ait idem Berossus & Macrobius in primo Saturnalium referens Xenophontem: primus Italus docuit ritos sacros & religionem & Theologiam: adeo ut Mythici tradant sub Iano olim domos religione ac santimonia fuisse munitas. Et ut prosequitur Berossus moralem viam & divinationes, quibus praevaluerunt Hetrusci, docuit & literis mandavit” (Se deben tener en cuenta los siguientes puntos. Primero: que Jano enseñó Física y Astronomía, como dice Berossus, y los filósofos de la naturaleza también, pues según el testimonio de Macrobio los filósofos de la naturaleza consagraban a Jano con grandes pruebas de su divinidad. Y como dice el mismo Berossus, así como Macrobio en el primer libro de sus Saturnalia dando cuenta del testimonio de Jenofonte: fue el primero en enseñar a los italianos ritos sagrados, religión y teología, así, los autores míticos cuentan que al principio, bajo el gobierno de Jano, las casas fueron protegidas por la religión y la piedad. Y, como continúa Berossus, enseñó el

camino de la moralidad y la adivinación, que los etruscos dominaban, y lo puso por escrito. [ANNIO, *Antiquitatum variarum volumina XVII*, fol. Lxxix (del ps. Catonis fragmentum liber vii)].

88 El gesto de Platón, para un espectador como él, tuvo que significar una referencia inconfundible al *Banquete* de Platón, un texto clave para Ficino.

89 Sobre la relación entre *La Escuela de Atenas* y la *Disputa*, véase por ejemplo, DANBOLT, ‘Triumphus Concordiae’.

90 Véase PFEIFFER, ‘La Stanza della Segnatura sullo sfondo delle idee di Egidio da Viterbo (I)’, pp. 40-41.

91 Véase SPRINGER, ‘Raffaels Schule von Athen’, p. 94.

92 Véase el título de VISSING, ‘Le Débordement du sens’.

93 Véase LEON BATTISTA ALBERTI, *On Painting and On Sculpture: The Latin Texts of De Pictura and De Statua*. ed. C. Grayson, Londres, 1972, pp. 72-87 (§§ 35-45); a continuación citado en el texto por los números de párrafo de Greyson. Véase J. M. GREENSTEIN, ‘Historia in Leon Battista Alberti’s *On Painting* and in Andrea Mantegna’s *Circumcision of Christ*’ (tesis doctoral en la Universidad de Pensilvania, 1984); D. R. E. WRIGHT, ‘Alberti’s *De Pictura*: Its Literary Structure and Purpose’, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 47 (1984), pp. 52-71, y K. PATZ, ‘Zum Begriff der *Historia* in L. B. Alberti’s *De Pictura*’, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 49, 3 (1986), pp. 269-87.

94 VASARI, *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori, architettori nelle redazioni dle 1550 e 1568*, vol. 4, p. 166.

