

1.7.9.	La <i>Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg</i> (K.B.W.)	79
1.7.10.	La introducción al <i>Atlas Mnemosyne</i>	80
1.8.	Conclusiones del capítulo 1.	83
 Capítulo 2.		
El arte de la estampa a lo largo de los escritos de Aby Warburg		86
2.1.	1893. El <i>Nacimiento de Venus</i> y la <i>Primavera</i> de Sandro Botticelli: una investigación sobre las representaciones de la Antigüedad en el primer Renacimiento italiano	87
2.1.1.	<i>Primavera</i> , de la <i>Hypnerotomachia Poliphili</i> de Francesco Colonna, grabado en madera, 1499.	87
2.1.2.	<i>Giuliano a los pies de Palas</i> , de la <i>Giostra</i> de Angelo Poliziano, grabado en madera, 1513	87
2.1.3.	Grabado en madera del <i>Ninfa</i> de Giovanni Boccaccio, 1568. Grabado en madera de <i>Constanza e Biagio</i> de Bernardo Giambullari, 1556	88
2.1.4.	Maestro ferrarés, <i>La muerte de Orfeo</i> , grabado en metal, c. 1470-1480	88
2.1.5.	Grabado en madera de la <i>Representazione de Santa Dorotea</i> , 1554.	89
2.1.6.	Atribuido a Baccio Baldini, <i>Hijos del planeta Venus</i> , del llamado <i>Calendario Baldini</i> , 1ª edición, grabado en metal, c. 1464. Atribuido a Baccio Baldini, <i>Hijos del planeta Venus</i> , del llamado <i>Calendario Baldini</i> , 2ª edición, grabado en metal, c. 1465	89
2.2.	1895. El vestuario de los <i>intermezzi</i> de 1589: los diseños de Bernardo Buontalenti y el <i>Libro de cuentas</i> de Emilio de' Cavalieri.	90
2.2.1.	Agostino Carracci, escenas de los intermedios primero y tercero de 1589, grabados en metal, c. 1590. Epifanio d'Alfiano, escenas de los intermedios segundo y cuarto de 1589, grabados en metal, 1592	90
2.2.2.	Círculo de Mantegna, <i>Tarocchi</i> , serie-E, Ferrara, grabados en metal, c. 1465	90
2.2.3.	Círculo de Mantegna, <i>Talia</i> , grabado del <i>Tarocchi</i> , serie-E, Ferrara, c. 1465. Grabado en madera de <i>Practica Musica</i> de Gaffurius, 1496. Baccio Baldini, <i>Calendario Baldini</i> , 1ª y 2ª ediciones, grabado en madera, c. 1464-c. 1465	91
2.2.4.	<i>Triunfo de Baco y Ariadne</i> , grabado en metal, c. 1480-1490	92
2.3.	1898. Sandro Botticelli	92
2.3.1.	<i>Triunfo de Baco y Ariadne</i> , grabado en metal, 1480-1490.	92
2.4.	1899. Crónica pictórica de un orfebre florentino	93
2.4.1.	Baccio Baldini, <i>La lucha por el calzón</i> , grabado en metal, c. 1460-1480	93
2.5.	1901. Arte flamenco y arte florentino en el círculo de Lorenzo de Medici hacia 1480	93
2.5.1.	Baccio Baldini, <i>La lucha por el calzón</i> , grabado en metal, c. 1460-1480. Atribuido a Baccio Baldini, <i>Hijos del planeta Venus</i> , del llamado <i>Calendario Baldini</i> , 1ª edición, grabado en metal, c. 1464. Atribuido a Baccio Baldini, <i>Hijos del planeta Venus</i> , del llamado <i>Calendario Baldini</i> , 2ª edición, grabado en metal, c. 1465	93
2.5.2.	<i>Danza moresca</i> , grabado, c. 1475-1490.	93
2.6.	1902. El arte del retrato y la burguesía florentina: Domenico Ghirlandaio en Santa Trinità, los retratos de Lorenzo de Medici y su familia	94
2.6.1.	<i>Compadre del violín</i> , del <i>Morgante</i> de Luigi Pulci, grabado en madera, 1500	94
2.6.2.	Atribuido a Baccio Baldini, <i>Hijos del planeta Mercurio</i> , del llamado <i>Calendario Baldini</i> , 1ª edición, grabado en metal, c. 1464. Atribuido a Baccio Baldini, <i>Hijos del planeta Mercurio</i> , del llamado <i>Calendario Baldini</i> , 2ª edición, grabado en metal, c. 1465.	95
2.7.	1903. El <i>entierro de Cristo</i> de Rogier van der Weyden en los <i>Uffizi</i>	95

2.7.1.	Maestro E. S., <i>Pietà</i> , grabado en metal, c. 1450-1467	95
2.8.	1905. Intercambios artísticos entre el norte y el sur en el siglo XV	96
2.8.1.	Baccio Baldini, <i>La lucha por el calzón</i> , grabado en metal, c. 1460-1480. Maestro de las banderolas, <i>La lucha por el calzón</i> , grabado en metal, 3er cuarto del siglo XV	96
2.8.2.	Atribuido a Baccio Baldini, <i>Lorenzo de Medici y Lucrezia Donati</i> , grabado en metal, c. 1465-1480	96
2.8.3.	Atribuido a Baccio Baldini, <i>Amor vengado</i> , grabado en metal, c. 1465-1480. Martin Schongauer, <i>San Sebastián</i> , grabado en metal, c. 1469-1474	97
2.9.	1905. Acerca de las <i>imprese amorose</i> en las más antiguas estampas florentinas	97
2.9.1.	Atribuido a Baccio Baldini, <i>Lorenzo de Medici y Lucrezia Donati</i> , grabado en metal, c. 1465-1480	97
2.9.2.	Atribuido a Baccio Baldini, <i>Judit</i> , grabado en metal, c. 1465-1480	98
2.9.3.	Atribuido a Baccio Baldini, <i>Hijos del planeta Venus</i> , del llamado <i>Calendario Baldini</i> , 1ª edición, grabado en metal, c. 1464. Atribuido a Baccio Baldini, <i>Hijos del planeta Venus</i> , del llamado <i>Calendario Baldini</i> , 2ª edición, grabado en metal, c. 1465	99
2.10.	1905. Durero y la Antigüedad italiana	99
2.10.1.	Maestro ferrarés, <i>La Muerte de Orfeo</i> , grabado en metal, c. 1470-1480. <i>Muerte de Orfeo</i> , grabado en madera de <i>Metamorphosis</i> de Ovidio, 1497	99
2.10.2.	Andrea Mantegna, <i>Bacanal con sileno</i> , grabado en metal, c. 1485. Andrea Mantegna, <i>Batalla de Tritones</i> , grabado en metal, c. 1470. Alberto Durero, <i>Hércules (Efecto de los celos)</i> , grabado en metal, 1498. Alberto Durero, <i>Hércules</i> , grabado en madera, c. 1496	100
2.10.3.	Alberto Durero, <i>La gran Fortuna</i> , grabado en metal, c. 1501-1502	100
2.11.	1907. La última voluntad de Francesco Sassetti	101
2.11.1.	Atribuido a Baccio Baldini, <i>La Fortuna</i> , grabado en metal, c. 1460	101
2.12.	1908. El mundo de los dioses antiguos y el primer Renacimiento en el norte y en el sur	102
2.12.1.	Círculo de Mantegna, <i>Venus</i> , grabado en metal del <i>Tarocchi</i> , serie-E, Ferrara, c. 1465. Círculo de Mantegna, <i>Mercurio</i> , grabado en metal del <i>Tarocchi</i> , serie-E, Ferrara, c. 1465. Grabados de <i>Eyn nyge Kalender</i> , calendario impreso por Stephan Arndes en Lübeck, 1519	102
2.12.2.	Maestro ferrarés, <i>La Muerte de Orfeo</i> , grabado en metal, c. 1470-1480. Alberto Durero, <i>Hércules (Efecto de los celos)</i> , grabado en metal, 1498. Alberto Durero, <i>Melencolia I</i> , grabado en metal, 1514	103
2.13.	1908. Acerca de las imágenes de los dioses planetarios en un calendario en bajo alemán de 1519	103
2.13.1.	<i>Mercurio</i> , grabado en madera de <i>Eyn nyge Kalender</i> , calendario impreso por Stephan Arndes en Lübeck, 1519. <i>Saturno</i> , grabado en madera de <i>Eyn nyge Kalender</i> , calendario impreso por Stephan Arndes en Lübeck, 1519. Círculo de Mantegna, <i>Mercurio</i> , grabado en metal del <i>Tarocchi</i> , serie-E, Ferrara, c. 1465. Círculo de Mantegna, <i>Saturno</i> , grabado en metal del <i>Tarocchi</i> , serie-E, Ferrara, c. 1465. <i>Saturno</i> , grabado en madera del <i>Libro delle sorti</i> de Lorenzo Spirito, impreso por Paul Mechter y Gerhard von Büren, 1482	103
2.13.2.	Hans Burgkmair, <i>Mercurio</i> , de la serie de <i>Los siete Planetas</i> , grabado en madera, primera mitad del siglo XVI	104
2.14.	1909. Arte religioso y cortesano en Landshut	105
2.14.1.	Círculo de Mantegna, <i>Tarocchi</i> , serie-E, Ferrara, grabados en metal, c. 1465. Hans Burgkmair, <i>Mercurio</i> , de la serie de <i>Los Siete Planetas</i> , grabado en	

- madera, primera mitad del siglo XVI. *Eyn nyge Kalender*, calendario impreso por Stephan Arndes en Lübeck, 1519 105
- 2.15. 1912. Arte italiano y astrología internacional en el *Palazzo Schifanoia* de Ferrara . . . 105
- 2.15.1. Alberto Durero, *Hércules (Efecto de los celos)*, grabado en metal, 1498. Maestro ferrarés, *La muerte de Orfeo*, grabado en metal, c. 1470-1480 105
- 2.15.2. Importancia de las imprentas del norte de Europa en la supervivencia de la Antigüedad 106
- 2.15.3. Página de Aries del *Astrolabium planum*, impreso por Ratdolt y editado por Engel, 1488 106
- 2.15.4. Círculo de Mantegna, *Tarocchi*, serie-E, Ferrara, grabados en metal, c. 1465 107
- 2.15.5. *Los hijos de Venus*, grabado borgoñón en madera, 1460 107
- 2.15.6. Atribuido a Baccio Baldini, *Hijos del planeta Venus*, del llamado *Calendario Baldini*, 1ª edición, grabado en metal, c. 1464. Atribuido a Baccio Baldini, *Hijos del planeta Venus*, del llamado *Calendario Baldini*, 2ª edición, grabado en metal, c. 1465 108
- 2.16. 1914. La aparición del estilo ideal a la antigua en la pintura del primer Renacimiento . . . 108
- 2.16.1. Antonio Pollaiuolo, *Lucha de desnudos*, grabado en metal, c. 1465-1470 108
- 2.16.2. Grabado en madera de la edición de 1484 de *Histoire de la Destruction de Troye la Grant*, de Jacques Millet. 109
- 2.16.3. Después de Pollaiuolo, *Hercules y los gigantes*, grabado en metal, siglo XV . . 109
- 2.16.4. *Triunfo de Baco y Ariadne*, grabado en metal, 1480-1490. 110
- 2.17. 1920. Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero 110
- 2.17.1. Grabado del Horóscopo de Lutero, en *Tractatus astrologicus* Lucas Gaurico, 1552 111
- 2.17.2. *Saturno*, grabado en madera de *Eyn nyge Kalender*, calendario impreso por Stephan Arndes en Lübeck, 1519. Círculo de Mantegna, *Saturno*, grabado en metal del *Tarocchi*, serie-E, Ferrara, c. 1465 111
- 2.17.3. Erhard Schön, frontispicio del *Nativität-Kalender* de Leonhard Reymann, grabado en madera, 1515. 112
- 2.17.4. Página de la portada de *Libellus consolatorius* de Georg Tannstetter, grabado en madera, 1523. Portada de *Prognosticatio* de Johann Carion, grabado en madera, 1521 112
- 2.17.5. Página de la portada y última página de *Prognostica* de Paulus von Middelburg, grabado en madera, 1484. Georg Lemberger, *Jupiter y Saturno*, grabado en madera de *Weissagungen* de Johann Lichtenberger, 1527. Grabado en madera de diciembre del *Kalender*, Augsburg, Schönsperger, 1490 114
- 2.17.6. Georg Lemberger, *Los dos monjes*, grabado en madera de *Weissagungen* de Johann Lichtenberger, 1527. *Los dos monjes*, grabado en madera en Mainz, edición de Lichtenberger, 1492. *Escorpio, 11-14 grados*, grabado en madera del *Astrolabium planum*, impreso por Ratdolt y editado por Engel, 1488. *Los dos monjes*, grabado en madera de *Propheceien und Weissagen... Doctoris Paracelsi, Joh. Lichtenberger, M. Joseph Grünpeck, Joan. Carionis, Der Sibyllen und anderer*, 1549 115
- 2.17.7. *Lutero con una hoz y una rosa*, grabado en madera de *Wunderlich Weissagung* de Osiander y Hans Sachs, 1527. *Lutero con una hoz y una rosa*, grabado de Vaticiana *Joachimi*, 1515. *Júpiter, Saturno, Sol*, grabado de Vaticiana *Joachimi*, 1515. 117
- 2.17.8. *El papa burro*, grabado en madera de *Lectiones memorabiles* de Johann Wolf, 1608. *El Monje becerro*, grabado en madera de *Lectiones memorabiles* de

	Johann Wolf, 1608. Hans Holbein el Joven, <i>Hercules germanicus</i> , grabado, 1522	118
2.17.9.	Alberto Durero, <i>La Profecía de Ulsenius</i> , grabado en madera, 1496. Alberto Durero, <i>La cerda de Landser</i> , grabado en metal, 1496. <i>La cerda monstruosa de Landser</i> , grabado en madera con texto de Sebastian Brant, 1466	119
2.17.10.	Alberto Durero, <i>Melencolia I</i> , grabado en metal, 1514. <i>Jupiter y Saturno</i> , grabado de <i>Propheceien und Weissagen...Doctoris Paracelsi, Joh. Lichtenberger, M. Joseph Grünpeck, Joan. Carionis, Der Sybillen und anderer</i> , 1549. Alberto Durero, <i>La Sagrada Familia</i> , grabado en madera, c. 1504	120
2.18.	1925. The Franz Boll Lecture	124
2.18.1.	Grabados en madera de <i>Eyn nyge Kalender</i> , calendario impreso por Stephan Arndes en Lübeck, 1519	124
2.18.2.	<i>Astrolabium planum</i> , impreso por Ratdolt y editado por Engel. 1488. <i>Astrolabium planum</i> impreso por Emmerich von Speyer, 1494.	125
2.19.	1926. Astrología orientalizante	125
2.19.1.	<i>Astrolabium planum</i> , impreso por Ratdolt y editado por Engel, 1488.	125
2.19.2.	Círculo de Mantegna, <i>Tarocchi</i> , serie-E, Ferrara, grabados en metal, c. 1465. <i>Eyn nyge Kalender</i> , calendario impreso por Stephan Arndes en Lübeck, 1519	126
2.20.	1927. Fiestas médicas en la corte de los Valois en los tapices flamencos de la <i>Galleria degli Uffizi</i>	126
2.20.1.	<i>Favor Worn</i> , Bayona, 1565, grabado en madera	126
2.21.	1929. Introducción al <i>Atlas Mnemosyne</i>	126
2.22.	Conclusiones del capítulo 2.	127

Capítulo 3

El papel metodológico del arte de la estampa en la concepción de Aby Warburg respecto

	del Renacimiento como un proceso de lucha por la liberación astrológica	128
3.1.	El grabado como respaldo.	130
3.2.	El grabado como guía de composición	131
3.3.	El grabado como creador	132
3.3.1.	La liberación a partir de la representación de la vida intensificada.	132
3.3.2.	El <i>pathos</i> de la destrucción.	133
3.3.3.	Baccio Baldini: relaciones entre el estilo <i>all'antica</i> y el estilo <i>alla francese</i> . . .	137
3.3.4.	La Fortuna: la autodeterminación del ser humano	141
3.3.5.	El <i>Tarocchi</i> : el desplazamiento de los planetas hacia el norte en medio de la transición entre el Medievo y el estilo ideal	142
3.3.6.	Dios como herramienta para la liberación astrológica	144
3.3.7.	La racionalización de la astrología	144
3.3.7.1.	El hombre zodiacal como herramienta para la medicina	145
3.3.7.2.	<i>La cerda de Landser</i> despojada de su poder como monstruo profético . . .	145
3.3.7.3.	<i>Melencolia I</i> : el genio artístico liberado del fatalismo saturnino	145
3.4.	El grabado como destructor	146
3.4.1.	El destino de los hijos de los planetas	147
3.4.2.	El <i>Libro delle sorti</i> de Lorenzo Spirito: el juego en relación con el destino astrológico	148
3.4.3.	El uso de la matemática para la adivinación astrológica	148
3.4.4.	La supervivencia de la Antigüedad a través de la tradición práctico-astrológica: el <i>Astrolabium planum</i>	149

3.4.5. La función político-astrológica de la Antigüedad	150
3.4.6. La medicina unida con la teratología y con la astrología.....	152
3.5. Conclusiones del capítulo 3.....	152
Conclusiones de la obra	156
Apéndice 1: La cosmología geocéntrica del astrólogo.....	161
Apéndice 2: La supervivencia astrológica de la Antigüedad.....	164
Apéndice 3: <i>Planetenkinderbilden</i>	169
Apéndice 4: Registro de grabados utilizados por Aby Warburg en sus escritos y en el <i>Atlas Mnemosyne</i>	171
Imágenes	178
Referencias	268

Índice de figuras

Fig. 1.	Sandro Botticelli, <i>El Nacimiento de Venus</i> , temple sobre lienzo, c. 1482	178
Fig. 2.	Sandro Botticelli, <i>La Primavera</i> , temple sobre lienzo, c. 1478	178
Fig. 3.	Dibujo a pluma (¿Botticelli?), Chantilly	179
Fig. 4.	Aquiles en Esciros (<i>detalle</i>), sarcófago romano, siglo III, Abadía Woburn	179
Fig. 5.	Agostino di Duccio, <i>Escena de la vida de san Segismundo</i> (<i>detalle</i>), relieve en mármol, 1449-1457	180
Fig. 6.	Domenico Ghirlandaio, <i>Nacimiento de San Juan Bautista</i> (<i>detalle</i>), fresco, Capilla Tornabuoni, Santa Maria Novella, Florencia, Italia, 1485-1490	180
Fig. 7.	Filippo Lippi, <i>El Festín de Herodes</i> (<i>detalle</i>), <i>Historias de San Esteban y San Juan el Bautista</i> , fresco, Capilla Mayor, Catedral de Prato, Prato, Italia, 1452-1565	181
Fig. 8.	Maestro ferrarés, <i>La Muerte de Orfeo</i> , grabado en metal, 1470-1480	181
Fig. 9.	Alberto Durero, <i>Muerte de Orfeo</i> , dibujo, 1494	182
Fig. 10.	<i>Muerte de Orfeo</i> , detalle de un jarrón de Nola, cerámica, c. 470-450 a.C.	182
Fig. 11.	<i>Laocoonte y sus hijos</i> , mármol, c. 25 a.C.	183
Fig. 12.	<i>La Centauromaquia</i> , frontón oeste del Templo de Zeus en Olympia, 472-456 a.C.	183
Fig. 13.	<i>Centauro y Lapita en combate</i> , metopa XXI del Partenón, 447-432 a.C.	184
Fig. 14.	<i>Boceto del grupo del Centauro</i> del Friso del Theseion, 1955. Friso original 449-415 a.C.	184
Fig. 15.	Lorenzo Ghiberti. Detalle de la puerta oeste del Baptisterio de Florencia (<i>Las puertas del Paraíso</i>), panel de Jacob y Esaú, bronce, 1325-1452	185
Fig. 16.	Nicolò Spinelli, Reverso de medalla de Giovanna Tornabuoni, Bronce, c. 1486	185
Fig. 17.	Nicolò Spinelli, Reverso de medalla de Giovanna Tornabuoni, Bronce, c. 1486	186
Fig. 18.	Francesco del Cossa, banda superior del <i>Mes de Abril</i> , fresco, Salone dei Mesi, Palacio Schifanoia, Ferrara, Italia, 1469-1470	186
Fig. 19.	Raffaello Sanzio, <i>Venus en carruaje tirado por palomas</i> , detalle de la Loggia de Psique, Fresco, Villa Farnesina, Roma, 1516-1517	187
Fig. 20.	<i>Apolo de Belvedere</i> , mármol, 120-140	187
Fig. 21.	Giulio Romano, <i>La Batalla del Puente Milvio</i> , fresco, Palacio Apostólico, Vaticano, Roma, Italia, 1520-1524	188
Fig. 22.	Atribuido al círculo de Baccio Baldini y al círculo de Maso Finiguerra, <i>Paris y Helena de pie en un pabellón decorado con un friso de puttis</i> , página de la <i>Crónica Pictórica Florentina</i> , dibujo, c. 1470-1475	188
Fig. 23.	Domenico Ghirlandaio, <i>Confirmación de la regla franciscana</i> (<i>detalle</i>), Capilla Sassetti, Santa Trinità, Florencia, Italia, c. 1479-1485	189
Fig. 24.	Hugo van der Goes, <i>Retablo Portinari</i> (<i>detalle</i>), óleo sobre madera, c. 1475	189
Fig. 25.	Domenico Ghirlandaio, <i>Adoración de los Pastores</i> (<i>detalles</i>), Capilla Sassetti, Santa Trinità, Florencia, Italia, 1485	190
Fig. 26.	<i>Ascensión de Alejandro con los grifos y viaje a las profundidades del mar</i> (<i>detalle</i>), tapiz flamenco, Palazzo Doria, Roma, Italia, Palazzo Doria, Roma, Italia, siglo XV	190
Fig. 27.	Atribuido a Baccio Baldini, grabado parte de los <i>Platos Otto</i> , grabado en metal, c. 1465-1480	191
Fig. 28.	<i>Torneo, Bayona, 1565</i> (<i>detalle</i>), tapiz flamenco, 1582-1585	191
Fig. 29.	Atribuido a Thomas Hering, relieve de una chimenea en Landshut, Stadtresidenz, c. 1542	192
Fig. 30.	<i>Hombre Zodiacal</i> , Tübingen, Universitätsbibliothek, 1402	192

Fig. 31.	<i>Escorpio</i> , Biblioteca Apostólica Vaticana, Roma, Cod. Vat. Reg. Lat. 1283, fol. 7v. . . .	193
Fig. 32.	Francesco del Cossa, <i>Mes de Marzo</i> , fresco, Salone dei Mesi, Palacio Schifanoia, Ferrara, Italia, 1465-1470	193
Fig. 33.	Francesco del Cossa, banda central del <i>Mes de Marzo</i> (detalle), fresco, Salone dei Mesi, Palacio Schifanoia, Ferrara, Italia, 1465-1470	194
Fig. 34.	Página de Aries del <i>Astrolabium Planum</i> , grabado en madera, 1488	194
Fig. 35.	<i>Perseo</i> , Aratea de Leiden, c. 830-840	195
Fig. 36.	<i>Planisphaerium Bianchini</i> (detalle), siglo II d.C.	195
Fig. 37.	<i>Zodiaco de Dendera</i> , ilustración del original, siglo I a.C.	196
Fig. 38.	<i>Fortuna</i> , Escudo del Palazzo Rucellai, Florencia, Italia, siglo XV	196
Fig. 39.	<i>Primavera</i> , de la <i>Hypnerotomachia Poliphili</i> , de Francesco Colonna, grabado en madera, 1499	197
Fig. 40.	<i>Giuliano a los pies de Palas</i> , de la <i>Giostra</i> de Angelo Poliziano, grabado en madera, 1513	197
Fig. 41.	Sandro Botticelli, <i>Dibujos</i> , Biblioteca Ambrosiana, s. f.	198
Fig. 42.	Grabado en madera del <i>Ninfale</i> , de Giovanni Boccaccio, 1568	198
Fig. 43.	Grabado en madera de <i>Constanza e Biagio</i> de Bernardo Giambullari, 1556	199
Fig. 44.	<i>Pomona</i> , mármol, Roma Imperial	199
Fig. 45.	Grabado en madera de la <i>Representazione de Santa Dorotea</i> , 1554	200
Fig. 46.	Atribuido a Baccio Baldini, <i>Hijos del planeta Venus</i> , del llamado <i>Calendario Baldini</i> , 1ª edición, grabado en metal, c. 1464	200
Fig. 47.	Atribuido a Baccio Baldini, <i>Hijos del planeta Venus</i> , del llamado <i>Calendario Baldini</i> , 2ª edición, grabado en metal, c. 1465	201
Fig. 48.	Agostino Carracci, <i>Escenas del intermedio primero de 1589</i> , grabado en metal, c. 1590	201
Fig. 49.	Agostino Carracci, <i>Escena del intermedio tercero de 1589</i> , grabado en metal, c. 1590	202
Fig. 50.	Epifanio d'Alfiano, <i>Escena del segundo intermedio de 1589</i> , grabado en metal, 1592	202
Fig. 51.	Epifanio d'Alfiano, <i>Escena del cuarto intermedio de 1589</i> , grabado en metal, 1592	203
Fig. 52.	Círculo de Mantegna, <i>Octava Sphaera</i> , carta del <i>Tarocchi</i> , serie-E, Ferrara, grabado en metal, c. 1465	203
Fig. 53.	Círculo de Mantegna, <i>Primum Mobile</i> , carta del <i>Tarocchi</i> , serie-E, Ferrara, grabado en metal, c. 1465	204
Fig. 54.	Círculo de Mantegna, <i>Prima Causa</i> , carta del <i>Tarocchi</i> , serie-E, Ferrara, grabado en metal, c. 1465	204
Fig. 55.	Círculo de Mantegna, <i>Talia</i> , carta del <i>Tarocchi</i> , serie-E, Ferrara, grabado en metal, c. 1465	205
Fig. 56.	Grabado en madera del <i>Practica Musica</i> , de Gaffurius, 1496	205
Fig. 57a.	<i>Triunfo de Baco y Ariadne</i> , grabado en metal, 1480-1490, Primera parte	206
Fig. 57b.	<i>Triunfo de Baco y Ariadne</i> , grabado en metal, 1480-1490, Segunda parte	206
Fig. 58.	Baccio Baldini, <i>La Lucha por el calzón</i> , grabado en metal, c. 1460-1480	207
Fig. 59.	<i>Danza Moresca</i> , "Quaresima", grabado en metal, c. 1475-1490	207
Fig. 60.	<i>Compadre del violín</i> , del <i>Morgante</i> , de Luigi Pulci, grabado en madera, 1500	208
Fig. 61.	Atribuido a Baccio Baldini, <i>Hijos del planeta Mercurio</i> , del llamado <i>Calendario Baldini</i> , 1ª edición, grabado en metal, c. 1464	208
Fig. 62.	Atribuido a Baccio Baldini, <i>Hijos del Planeta Mercurio</i> , del llamado <i>Calendario Baldini</i> , 2ª edición, grabado en metal, c. 1465	209
Fig. 63.	Rogier van der Weyden, <i>Descendimiento en el Sepulcro</i> , óleo sobre lienzo, c. 1460-1463	209
Fig. 64.	Miguel Ángel, <i>Pietà</i> , dibujo, c. 1530-1535	210

Fig. 65.	Maestro E. S., <i>Pietà</i> , grabado en metal, c. 1450-1467	210
Fig. 66.	Maestro de las Banderolas, <i>La Lucha por el calzón</i> , grabado en metal, 3er cuarto del siglo XV	211
Fig. 67.	Atribuido a Baccio Baldini, <i>Lorenzo de Medici y Lucrezia Donati</i> , grabado en metal, c. 1465-1480	211
Fig. 68.	Atribuido a Baccio Baldini, <i>Amor Vengado</i> , grabado en metal, c. 1465-1480	212
Fig. 69.	Martin Schongauer, <i>San Sebastián</i> , grabado en metal, c. 1469-1474	212
Fig. 70.	<i>Marsias</i> , mármol, siglo II a.C.	213
Fig. 71.	Atribuido a Baccio Baldini, <i>Judith</i> , grabado en metal, c. 1465-1480	213
Fig. 72.	(Detalle), Atribuido a Baccio Baldini, <i>Hijos del Planeta Venus</i> , del llamado <i>Calendario Baldini</i> , 1ª edición, grabado en metal, c. 1464	214
Fig. 73.	(Detalle), Atribuido a Baccio Baldini, <i>Hijos del Planeta Venus</i> , del llamado <i>Calendario Baldini</i> , 2ª edición, grabado en metal, c. 1465	214
Fig. 74.	<i>Muerte de Orfeo</i> , grabado en madera de <i>Metamorphosis</i> , de Ovidio, edición veneciana de 1497	215
Fig. 75.	Andrea Mantegna, <i>Bacanal con Sileno</i> , grabado en metal, c. 1485	215
Fig. 76.	Andrea Mantegna, <i>Batalla de Tritones</i> (mitad izquierda), grabado en metal, c. 1470	216
Fig. 77.	Andrea Mantegna, <i>Batalla de Tritones</i> (mitad derecha), grabado en metal, c. 1470	216
Fig. 78.	Alberto Durero, <i>Hércules (Efecto de los celos)</i> , grabado en metal, 1498	217
Fig. 79.	Alberto Durero, <i>Hércules</i> , grabado en madera, c. 1496	217
Fig. 80.	Alberto Durero, <i>La Gran Fortuna</i> , grabado en metal, c. 1501-1502	218
Fig. 81.	Atribuido a Baccio Baldini, <i>La Fortuna</i> , grabado en metal, c. 1460	218
Fig. 82.	Círculo de Mantegna, <i>Venus</i> , grabado del <i>Tarocchi</i> , serie-E, Ferrara, grabado en metal, c. 1465	219
Fig. 83.	Círculo de Mantegna, <i>Mercurio</i> , grabado del <i>Tarocchi</i> , serie-E, Ferrara, grabado en metal, c. 1465	219
Fig. 84.	Alberto Durero, <i>Melencolia I</i> , grabado en metal, 1514	220
Fig. 85.	<i>Mercurio</i> , grabado en madera del <i>Eyn nyge Kalender</i> , calendario impreso por Stephan Arndes en Lübeck, 1519	220
Fig. 86.	<i>Saturno</i> , grabado en madera del <i>Eyn nyge Kalender</i> , calendario impreso por Stephan Arndes en Lübeck, 1519	221
Fig. 87.	Círculo de Mantegna, <i>Saturno</i> , grabado del <i>Tarocchi</i> , serie-E, Ferrara, grabado en metal, c. 1465	221
Fig. 88.	<i>Saturno</i> , grabado del <i>Libro delle sorti</i> , de Lorenzo Spirito, impreso por Paul Mechter y Gerhard von Büren, 1482	222
Fig. 89.	Hans Burgkmair, <i>Mercurio</i> , de la serie de <i>Los Siete Planetas</i> , grabado en madera, primera mitad del siglo XVI	222
Fig. 90.	<i>Mercurio</i> , ilustración del <i>Libellus de imaginibus deorum</i> (Cod. Vat. Reg. Lat. 1290, fol. 2r), manuscrito, c. 1420	223
Fig. 91.	Ciriaco de Ancona, <i>Mercurio</i> , ilustración de mediados del siglo XV	223
Fig. 92.	<i>Mercurio</i> , relieve helenístico del Panticapaeum, siglo V a.C.	224
Fig. 93.	<i>Venus</i> , ilustración del <i>Libellus de imaginibus deorum</i> (Cod. Vat. Reg. Lat. 1290, fol. 2r), manuscrito, c. 1420	224
Fig. 94.	<i>Venus</i> , ilustración del <i>Ovide Moralisé</i> , manuscrito, siglo XIV	225
Fig. 95.	<i>Los hijos de Venus</i> , grabado borgoñón en madera, 1460	225
Fig. 96.	Antonio Pollaiuolo, <i>Lucha de desnudos</i> , grabado en metal, c. 1465-1470	226
Fig. 97.	Atribuido a Zanobi Strozzi, <i>El Rapto de Helena</i> , c. 1450-1455	226
Fig. 98.	Grabado en madera de <i>Histoire de la Destruction de Troye la Grant</i> , 1484	227
Fig. 99.	Después de Pollaiuolo, <i>Hércules y los Gigantes</i> , grabado en metal, siglo XV	227

Fig. 100.	Escuela de Donatello, <i>Triunfo de Baco y Ariadne</i> , tondi del Palazzo Medici Riccardi, Florencia, Italia, c. 1460	228
Fig. 101.	<i>Triunfo de Baco y Ariadne</i> , modelo de una gema, siglo I d.C.	228
Fig. 102.	Grabado del horóscopo de Lutero, en <i>Tractatus astrologicus</i> de Lucas Gaurico, 1552	229
Fig. 103.	<i>Hijos de Saturno</i> , ilustración de un manuscrito de Tübingen, Universitätsbibliothek, M.d. 2, fol. 267r, 1402	229
Fig. 104.	<i>Jugador de los Saturnales</i> , ilustración del manuscrito del Cronógrafo de 354 a.C.	230
Fig. 105.	Erhard Schön, frontispicio de <i>Nativität-Kalender</i> de Leonhard Reymann, grabado en madera, 1515	230
Fig. 106.	Página de la portada de la <i>Practica</i> , de Leonhard Reymann, 1524	231
Fig. 107.	Página de la portada de <i>Libellus consolatorius</i> , de Georg Tannstetter, grabado en madera, 1523	231
Fig. 108.	Portada de <i>Prognosticatio</i> , de Johann Carion, grabado en madera, 1521	232
Fig. 109.	Grabado de la portada de <i>Prognostica</i> de Paulus von Middelburg, grabado en madera, 1484	232
Fig. 110.	Georg Lemberger, <i>Júpiter y Saturno</i> , grabado en madera de <i>Weissagungen</i> , de Johann Lichtenberger, 1527	233
Fig. 111.	Grabado en madera de diciembre, del <i>Kalender</i> , Augsburg: Schönsperger, 1490	233
Fig. 112.	<i>Los dos monjes</i> , grabado en madera en Mainz, edición de Lichtenberger, 1492	234
Fig. 113.	Georg Lemberger, <i>Los dos monjes</i> , grabado en madera de <i>Weissagungen</i> , de Johann Lichtenberger, 1527	234
Fig. 114.	<i>Escorpio, 11-14 grados</i> , grabado en madera del <i>Astrolabium Planum</i> , impreso por Ratdolt, editado por Engel, 1488	235
Fig. 115.	<i>Los dos monjes</i> , grabado en madera de <i>Propheceien und Weissagen... Doctoris Paracelsi, Joh. Lichtenberger, M. Joseph Grünpeck, Joan. Carionis, Der Sibyllen und anderer</i> , 1549	235
Fig. 116.	<i>Lutero con una hoz y una rosa</i> , grabado en madera de <i>Wunderlich Weissagung</i> , de Osiander y Hans Sachs, 1527	236
Fig. 117.	<i>Lutero con una hoz y una rosa</i> , grabado en madera de <i>Vaticiana Joachimi</i> , 1515	236
Fig. 118.	<i>Júpiter, Saturno, Sol</i> , grabado en madera de <i>Vaticiana Joachimi</i> , 1515	237
Fig. 119.	<i>El Papa burro</i> , grabado en madera de <i>Lectiones memorabiles</i> , de Johan Wolf, 1608	237
Fig. 120.	<i>El Monje becerro</i> , grabado en madera de <i>Lectiones memorabiles</i> , de Johan Wolf, 1608	238
Fig. 121.	Hans Holbein el Joven, <i>Hercules Germanicus</i> , grabado en madera, 1522	238
Fig. 122.	Joseph Grünpeck, <i>Maximiliano I</i> , códice de 1502, Biblioteca Universitaria de Innsbruck	239
Fig. 123.	Alberto Durero, <i>La Profecía de Ulsenius</i> , grabado en madera, 1496	239
Fig. 124.	Alberto Durero, <i>La Cerda de Landser</i> , grabado en metal, 1496	240
Fig. 125.	<i>La cerda monstruosa de Landser</i> , grabado en madera con texto de Sebastian Brant, 1466	240
Fig. 126.	<i>Júpiter y Saturno</i> , grabado de <i>Propheceien und Weissagen... Doctoris Paracelsi, Joh. Lichtenberger, M. Joseph Grünpeck, Joan Carionis, Der Sybillen und anderer</i> , 1549	241
Fig. 127.	Alberto Durero, <i>Sagrada Familia</i> (detalle), grabado en madera, c. 1504	241
Fig. 128.	<i>Exlibris</i> de Franz Boll, con una imagen procedente del <i>Astrolabium Planum</i> , impreso por Emmerich von Speyer, 1494	242
Fig. 129.	<i>Hijos de Saturno</i> , frescos del Palazzo della Ragione, c. 1420	242
Fig. 130.	<i>Favor Worn</i> , grabado en madera, 1565	243
Fig. 131.	<i>Atlas Farnese</i> , mármol, siglo II d.C.	243
Fig. 132.	<i>Venus y sus hijos</i> , ilustración de <i>Epitre d'Othéa</i> de Christine de Pisan, Siglo XV	244

Fig. a.35. Panel 35. <i>Antigüedad alla franzese. Hércules, Paris (rapto), Paris (juicio), Orfeo.</i> <i>Venus c. Gracias Polixena. Antigüedad borgoñona. Heroísmo antiguo</i>	245
Diagrama del panel 35	246
Diagrama del panel 40	246
Fig. a.40. Panel 40. <i>Irrupción del temperamento antiguo. Representación continuada. Friso.</i> <i>Matanza de los inocentes: ¿madre enfurecida? Exceso de fórmulas páticas</i>	247
Fig. a.41. Panel 41. <i>Pathos de la destrucción [cf. panel 5] Sacrificio. La ninfa como bruja.</i> <i>Liberación de la expresión. Cf. DB 429</i>	248
Diagrama del panel 41	249
Diagrama del panel 36	249
Fig. a.36. Panel 36. <i>Pesaro: Antigüedad alla franzese en el Sur. DB 122, 124 s., 239, 365</i>	250
Fig. a.5. Panel 5. <i>Magna mater; Cibeles. Madre raptada. (Niobe, huida y horror). Madre exterminadora, Mujer furiosa (ofendida). (Ménade, Orfeo, Penteo). Lamentación por los muertos. Transición: representación del mundo subterráneo (rapto de Proserpina). Asida por la cabeza (¡Ménade. Casandra sacerdotisa! [panel 6])</i>	251
Diagrama del panel 5	252
Diagrama del panel 49	252
Fig. a.49. Panel 49. <i>Sentimiento contenido de triunfo (Mantegna). Grisalla: el “cómo de la metáfora”, distanciamiento, DB 435</i>	253
Fig. a.57. Panel 57. <i>Fórmula pática de Durero. Mantegna. Copias. Orfeo. Hércules. Rapto de mujeres. Jinetes arrolladores en el Apocalipsis. Triunfo. Cf. DB 239 S., 495</i>	254
Diagrama del panel 57	255
Diagrama del panel 39	255
Fig. a.39. Panel 39. <i>Botticelli. Estilo ideal. Baldini 1º y 2º. Amor antiguo. Pallas como banderín de torneo. Imágenes de Venus. Apolo y Dafne: transformación. Cuerno de Aquelous</i>	256
Fig. a.38. Panel 38. <i>Estilo mixto en relación con la Antigüedad. Vida cortesana. Simbolismo del amor. Etapa anterior a Botticelli en la relación con la Antigüedad. El tapiz, sustituido por grabados (caza). Cofrecillos de amor. Distancia en la declaración de amor: castigo de Amor. Noli me tangere. Frialdad castigada (Nostagio) y corazón devorado. Triunfo de Amor. Guerra de calzas y Quaresima, italiana. Paris y Helena en el estilo mixto. Baldini 1.ª versión Sol</i>	257
Diagrama del panel 38	258
Diagrama del panel 32	258
Fig. a.32. Panel 32. <i>Caricatura. Baile con la mujer en el centro. Voeu du Paon. Quaresima. Vasos de los monos. Caricatura de los monos. Baile de las mujeres alrededor de las calzas</i>	259
Fig. a.48. Panel 48. <i>Fortuna. Símbolo discutido del hombre que se libera (Kaufmann)</i>	260
Diagrama del panel 48	261
Diagrama del panel 50-51	261
Fig. a.50-51. Panel 50-51. <i>División y manejabilidad. Musas. Virtudes y vicios. Sistema armónico. Elevación. Bailarinas sobre la tumba</i>	262
Fig. a.59. Panel 59. <i>Desplazamiento de los planetas hacia el Norte</i>	263
Diagrama del panel 59	264
Diagrama del panel 58	264
Fig. a.58. Panel 58. <i>Cosmología en Durero</i>	265
Fig. a.23a. Panel 23a. <i>El sólido regular como microuniverso en el juego de dados. El hojedo de libros como lectura del universo (Libro de las suertes. Lorenzo Spirito). Lorenzo Spirito: transición al norte. Representación de la rueda de la fortuna como hado ineluctable</i>	266
Diagrama del panel 23a	267

Resumen

El historiador del arte hamburgués Aby Warburg comenzó su carrera académica a finales del siglo XIX. Casi la totalidad de sus investigaciones y proyectos estaban concentrados en determinar cuál fue la influencia, y por lo tanto la supervivencia, de la Antigüedad clásica en épocas post-clásicas (Nachleben der Antike). Para responder a dicha pregunta Warburg tomó como punto de partida un periodo en específico: el Quattrocento italiano, visto como el momento en que la Antigüedad, por medio de la representación plástica y literaria del movimiento intensificado, empieza a tomar una forma más próxima a su pasado olímpico, y al mismo tiempo inicia el despojo de los atavíos medievales-astroológicos de los cuales se había servido, entre otros medios, para sobrevivir durante la Edad Media. Este proceso de liberación que llevaban a cabo los dioses griegos estuvo estrechamente vinculado con la emancipación astroológica que comenzó el ser humano, quien buscaba cambiar su relación con las distintas fuerzas irracionales que regían en el momento; en este caso específico nos referimos a los planetas, los cuales eran los dioses griegos que habían adoptado la forma de demonios astrales. Entonces, el ser humano realizó una lucha por liberarse de las cadenas astrales fatalistas que determinaban su vida, dirigiéndose así a un estado de autodeterminación y control de los influjos proporcionados por los entes planetarios. Esta batalla se prolongó de tal manera que alcanzó y afectó el proyecto de la Reforma liderado por Martín Lutero.

En este contexto, las artes plásticas jugaron un papel fundamental en la contienda, en especial, el arte de la estampa. Con esto en mente, en la presente investigación pretendemos responder a la siguiente pregunta: ¿Qué papel metodológico juegan las imágenes que proceden de la estampa en la concepción de Aby Warburg del Renacimiento como un periodo en el que se desarrolló la lucha en pos de la liberación de las fuerzas que ejercían los demonios astroológicos, en el sentido de un paso en la emancipación intelectual y religiosa del hombre moderno? En orden a desarrollar nuestra respuesta estudiaremos los conceptos de Warburg vinculados con la lucha por la liberación astroológica, y nos serviremos de las obras originarias de la estampa utilizadas por el hamburgués a lo largo de sus escritos.

Abstract

The Hamburger art historian Aby Warburg began his academic career in the late nineteenth century. Almost all of his research and projects focused on determining what was the influence and therefore the survival of Classical Antiquity in post-classical times (Nachleben der Antike). To answer that question Warburg took as its starting point an specific period: the Italian Quattrocento, seen as the moment Antiquity, through the plastic and literary representation of the intensified movement, begins to take a closer form to its Olympian past, and simultaneously initiates the dispossessing of the medieval-astrological attire of which it had served, among other means, to survive during the Middle ages. This process of liberation that carried out the Greek gods was closely linked to the astrological emancipation that human being, who sought to change his relationship with the various irrational forces that prevailed at the time, began; in this specific case we refer to planets, which were the Greek gods who had taken the form of astral demons. Then the man made a struggle to free himself from the astral fatalist chains that determined his life, directing himself to a state of self determination and control of inflows provided by the planetary bodies. This battle is prolonged in a way that it reached and affected the Reformation Project led by Martin Luther.

In this context, the arts played a key role in the conflict, especially the art of print. With this in mind, in this resarch we try to answer the following question: What methodological role played the images coming from the art of print, in the conception of Aby Warburg about the Renaissance as a period in which a struggle was developed for the liberation of the forces that exerted the astrological demons, in the sense of a step to the intelectual and religious emancipation of modern man? In order to develop our response we will study the concepts of Warburg linked to the struggle for the astrological liberation, and we will use the artistic oeuvre that comes from the art of print used by the Hamburger throughout his writings.

Introducción

Abraham Moritz Warburg, conocido como Aby Warburg, nació en Hamburgo, Alemania, en el año 1866. Realizó sus estudios en Historia del Arte primero en Bonn, Alemania, con Carl Justi (1932-1912); después se dirigió a Estrasburgo, Francia, a estudiar con Huber Janitschek (1846-1893) y Adolf Michaelis (1835-1910). Sus escritos iniciales respecto de Botticelli (1445-1510) y Poliziano (1454-1494) los inició en sus años como estudiante. Gertrud Bing (2005, 61) afirmó que Warburg mostró con estos trabajos que en el arte del Renacimiento temprano la representación del movimiento revela, por parte de los artistas, la búsqueda de una fuente antigua. A partir de la visita que efectuó en 1895/6 a los indios Hopi de Pueblo, en Estados Unidos, el historiador obtuvo una nueva perspectiva de la religión pagana, y de cómo se forma la imaginaria religiosa. Este evento resulta de gran importancia dentro de la presente investigación, pues nos proveerá una de las definiciones más claras que nos ofrece Warburg respecto de su concepto de liberación.

A su regreso a Europa, continuó sus investigaciones en Florencia, Italia. A partir de la gran cantidad de información que encontró en los archivos florentinos, Warburg empezó a profundizar respecto de la idea de la complementariedad existente entre los documentos pictóricos y los literarios, las relaciones entre artistas y patronos, y el vínculo innegable que une a la obra de arte con el contexto social en que se produjo. Al hacer esto, el historiador comenzó a superar la idea de abordar el arte solamente a partir de una visión estética y formalista (Bing, 2005, 61):

Mirando más allá de las grandes obras de arte para incluir remotas y estéticamente insignificantes fuentes pictóricas, estudió no sólo a artistas, sino también a individuos particulares del círculo de los Medici. Mediante el examen de sus *imprese* (emblemas), sus costumbres religiosas populares, las imágenes que decoraban sus utensilios domésticos, los temas de sus festejos públicos y privados, en resumen, la imaginaria completa de la “vida en movimiento”, obtuvo su interpretación de la polaridad física de quienes vivieron en aquella edad de transición en su búsqueda por un “honorable compromiso” entre la aceptación del destino y la determinación propia (Bing, 2005, 61).

Warburg observó y estudió las relaciones entre Italia y el norte de Europa, a través del comercio de obras de arte y artesanía, entre otras cosas. En 1901 regresó a Hamburgo, sin cortar su relación con Italia, y continuó sus indagaciones relativas a la representación pictórica de la mitología antigua. De acuerdo con Bing (2005, 62), Warburg amplió en ese periodo sus intereses: se fijó no solamente en la respuesta que las imágenes ocasionaban dentro de su contexto, sino también en la naturaleza intrínseca de los símbolos. Al trazar las rutas de los intercambios entre el norte y el sur, Warburg notó cómo hubo un traspaso de formas artísticas; así Alberto Durero recibió los *Pathosformeln* (fórmulas expresivas) de la Antigüedad bajo una noción italiana de aquellos. Por medio de Italia, los dioses paganos viajaron al norte en dos vehículos distintos: el mítico y el astrológico. La teoría astrológica se volvió el mejor ejemplo de una forma expresiva históricamente determinada para el historiador.

Aby Warburg falleció en 1929, mientras trabajaba en el *Atlas Mnemosyne*, álbum que reúne una serie de piezas cuyas conexiones reflejan los desarrollos de las fórmulas expresivas (*Pathosformeln*) esenciales para el proceso de supervivencia de la Antigüedad (*Das Nachleben der Antike*). Según Bing (2005, 61-62), este proyecto resumía todo el trabajo realizado en su vida.

Ahora bien, dentro de las investigaciones que elaboró respecto de la astrología, el historiador se refirió al proceso de lucha, en época del Renacimiento y la Reforma, en pos de la liberación de las fuerzas que los demonios astrológicos ejercían, en el sentido de un paso en la emancipación intelectual y religiosa del hombre moderno. Acerca de este tema hemos formulado el problema de la presente investigación: ¿Qué papel metodológico juegan las imágenes que proceden de la estampa en la concepción de Aby Warburg respecto del Renacimiento, como un periodo en el que se desarrolló la lucha en pos

de la liberación de las fuerzas que ejercían los demonios astrológicos, en el sentido de un paso en la emancipación intelectual y religiosa del hombre moderno?¹

Creemos que el papel metodológico que cumplen dichas imágenes es el de vehículo transmisor de motivos y temas iconográficos, así como de *Pathosformeln*; además, funciona como herramienta fundamental de intercambio tanto de perspectivas astrológicas como de representaciones de estas. Explicaremos a continuación con mayor detenimiento esta aseveración.

El grabado, como sucesor del tapiz flamenco, participa como vehículo de transmisión de valores expresivos y se convierte en el elemento clave para la difusión internacional de imágenes entre el norte y el sur de Europa; es actor principal dentro del proceso constante de conformación de estilos en la Europa del Renacimiento y la Reforma. En conjunto con esto, la stampa interviene en la creación y destrucción del espacio entre el objeto y el sujeto, este es un espacio de pensamiento (*Denkraum*) el cual es derribado por la magia, que propicia la unión del hombre con el objeto por medio de la superstición, condición necesaria de la astrología. Resulta entonces necesario crear una vez más (y así constantemente a través de la historia de la civilización humana) este espacio entre el yo y el mundo externo, entre lo subjetivo y lo objetivo, lo que sería un triunfo (temporal) de la razón sobre la superstición. Estos actos de creación o destrucción del espacio son los que se encuentran en la batalla entre las fuerzas práctico-orientales, nórdico-cortesanas e italiano-humanistas, la cual determina la manera en que los estilos son conformados. El grabado es un instrumento propio de la memoria que afecta los polos de creación del genio artístico, entre la magia y la razón; y propicia las distintas formas en que el ser humano percibe su entorno, ya sea como regente o esclavo de este.

Esta afirmación es la que se pretende demostrar a lo largo del desarrollo del texto. Para tener una mayor comprensión del uso de la imprenta dentro de la metodología del historiador del arte, debemos primero entender qué nos quiso decir Warburg cuando habló del proceso de liberación de las fuerzas que los demonios astrológicos ejercen, dirigido hacia una autonomía tanto intelectual como religiosa, la cual se refleja en la recuperación de las formas clásicas de los dioses antiguos. Para llegar a tal definición

1 Para la comprensión del uso de la stampa por parte de Warburg y su función, en el nivel metodológico, en la liberación astrológica, es necesario el uso específico de una serie de artículos escritos por el historiador hamburgués. Estos son: “El *Nacimiento de Venus* y la *Primavera* de Sandro Botticelli: Una investigación sobre las representaciones de la Antigüedad en el primer Renacimiento italiano”, de 1893; “El vestuario de los *intermezzi* de 1589: Los diseños de Bernardo Buontalenti y el *Libro de Cuentas* de Emilio de’ Cavalieri”, de 1895; “Sandro Botticelli”, de 1898; “Crónica pictórica de un orfebre florentino”, de 1899; “Arte flamenco y arte florentino en el círculo de Lorenzo de Medici hacia 1480”, de 1901; “El arte del retrato y la burguesía florentina: Domenico Ghirlandaio en Santa Trinità, los retratos de Lorenzo de Medici y su familia”, de 1902; “Arte flamenco y primer Renacimiento florentino: Estudios”, de 1902; “El *Entierro de Cristo* de Rogier van der Weyden en los Uffizi”, de 1903; “Intercambios artísticos entre el norte y el sur en el siglo XV”, de 1905; “Acerca de las *imprese amorose* en las más antiguas estampas florentinas”, de 1905; “Durer y la Antigüedad Italiana”, de 1905; “La última voluntad de Francesco Sassetti”, de 1907; “El trabajo campesino en los tapices flamencos”, de 1907; “El mundo de los dioses antiguos y el primer Renacimiento en el norte y en el sur”, de 1908; “Acerca de las imágenes de los dioses planetarios en un calendario en bajo alemán de 1519”, de 1908; “Arte religioso y cortesano en Landshut”, de 1909; “Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara”, de 1912; “La aparición del estilo ideal a la antigua en la pintura del primer Renacimiento”, de 1914; “Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Martín Lutero”, de 1920; “The Franz Boll Lecture”, de 1925; “Astrología orientalizante”, de 1926; “Fiestas médicas en la corte de los Valois en los tapices flamencos de la Galleria degli Uffizzi”, de 1927; y la “Introducción” al *Atlas Mnemosyne* (proyecto inconcluso en el que se encontraba trabajando el autor hasta el día de su muerte) realizada por Aby Warburg en 1929, la cual, a pesar de no ser un documento oficial, es decir, publicado con aprobación de Warburg, es el texto más cercano que tenemos a una explicación del Atlas por parte de su autor. A su vez, también resulta necesario el uso de una serie de paneles del *Atlas Mnemosyne*. Estos son los paneles 23a, 32, 35, 38, 39, 40, 41, 48, 49, 50-51, 57, 58 y 59.

será necesario tratar una serie de conceptos y teorías utilizadas por Warburg a lo largo de sus escritos, elementos que discutiremos en el capítulo 1. Al tener esto claro en el contexto del Renacimiento y la Reforma, en el capítulo 2 procederemos a identificar las imágenes (que provienen de la imprenta) utilizadas por Warburg en el transcurso de sus artículos, y explicaremos cuál es el uso que les dio el historiador en lo que pretendía explicar. Estos grabados serán la base para responder, en el capítulo 3, una vez analizados todos los datos, cuál era la función metodológica, dentro del constructo conceptual de Aby Warburg, de estas imágenes en el proceso de liberación astrológica.

Es necesario tener claro a lo largo del presente documento que, si bien es cierto que podríamos llegar a considerar casi en su totalidad los grabados empleados por Warburg como partícipes de la querrela por la liberación astrológica en épocas del Renacimiento y la Reforma, esto no es lo que nos interesa como problema de investigación, sino el papel metodológico que el hamburgués proveyó a cada una de las estampas en sus escritos, y cómo, con el oficio que les suministró, estos intervienen el proceso de liberación astrológica. Por esta razón, el registro y análisis que haremos en el capítulo 2 es muy importante, toda vez que necesitamos comprender cuáles fueron las intenciones del historiador con el grabado en particular. En síntesis, las imágenes serán valoradas según su función dentro del artículo en especial que estemos estudiando del historiador, y no porque posean la capacidad de ser partícipes de un concepto general de liberación astrológica.

I. Lo que conocemos sobre nuestro problema

Antes de comenzar, quisiéramos hacer referencia a investigaciones pasadas que de alguna manera se vinculan con el problema que estamos intentando resolver. Interesantemente no fue posible encontrar un texto que trate específicamente el tema que nos preocupa. Sin embargo, es posible identificar documentos que se refieren a distintos aspectos del grabado dentro de los escritos de Warburg, y a la comprensión que este tenía de la imagen como tal. Estas fuentes son lo más cercano que existe en cuanto al papel metodológico que daba el historiador a las imágenes, entre ellas las que son propias del arte de la estampa. Por esta razón mostraremos las distintas aproximaciones que se han elaborado respecto de la imagen y su uso a lo largo de los trabajos efectuados por Aby Warburg, y dejaremos clara nuestra postura en cuanto a las hipótesis elaboradas por los distintos investigadores.

I.I. El abordaje de Warburg de obras de arte de baja calidad

En 1930, Edgar Wind (1900-1971)² dictó una conferencia titulada “Warburg’s Concept of *Kulturwissenschaft* and its Meaning for Aesthetics”, para el cuarto Congreso de Estética que trataba del tema “tiempo y espacio”. En dicha presentación, cuyo texto fue después publicado en 1931, Wind (1993b, 77) se refirió a la manera en que Warburg estudiaba las obras de arte, la cual se basaba en un interés tanto por imágenes de baja calidad cuanto en grandes obras maestras. El historiador se inclinó más por estudiar las primeras, por el simple hecho de que con ellas él consideraba podía aprender más. Warburg reflexionó que en las obras de grandes maestros como Leonardo (1452-1519), Rafael (1483-1520) o

2 Historiador de arte alemán. En 1920 llegó a la Universidad de Hamburgo (inaugurada en 1919), y fue el primer estudiante en escribir una disertación bajo la tutela de Erwin Panofsky (1892-1968), supervisada por el filósofo Ernst Cassirer (1874-1945). A finales de la década de 1920, Wind regresó a Hamburgo y tomó un trabajo como asistente de investigación en la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (K.B.W.). Wind mantuvo una relación cercana con Aby Warburg, lo que lo acercó a la *Kulturwissenschaft* (Ciencia de la cultura) del historiador hamburgués. Wind fue clave para el traspaso de la K.B.W. a Londres, y junto con Rudolf Wittkower (1901-1971) fundó el *Journal of the Warburg Institute* en 1937, el cual, en 1939, pasó a llamarse *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* (Sorensen, 2013c).

Holbein (c. 1497-1543), los problemas artísticos ya estaban resueltos, lo que permitía un goce estético y contemplativo, a diferencia de otros objetos artísticos, propios de un arte más bajo, donde los conflictos más violentos son evidentes, y así podemos llegar a conocer los problemas intrínsecos a la naturaleza del arte (Wind, 1993b, 77).

Lo expuesto por Wind se puede corroborar estudiando el artículo de Warburg “Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara”, publicado en 1912. El texto analiza en el nivel iconológico tres de los meses representados en los frescos del Palacio (Warburg, 2005q, 437). Aparte de las decoraciones realizadas por Francesco del Cossa (c. 1430-c. 1477), que correspondían a los meses de marzo y de abril, el historiador destacó la representación del mes de julio, “[...] porque la participación en ella de una personalidad artística menos poderosa deja traslucir el programa iconográfico de forma más clara” (Warburg, 2005q, 417). En muchos casos, ciertos elementos se pueden ver más claramente si se toman en cuenta aquellas obras cuyo fracaso en resolver algún problema artístico hace más evidente las intenciones del programa iconográfico. El pintor del mes de julio es una personalidad artística más débil que Francesco del Cossa, y nos permite, por ello, identificar elementos de carácter literario que iban inmersos en el programa iconográfico. Por esta razón nos encontramos de acuerdo con lo expuesto por Wind respecto del historiador hamburgués.

I.II. La ubicación espacio-temporal de la imagen y las fórmulas expresivas en Aby Warburg

En 1965 Gertrud Bing (1892-1964)³ publicó en el *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* el artículo “A. M. Warburg”, en el cual escribió que Warburg sentía la posibilidad de poder demostrar en instancias históricas específicas cómo las formas creadas por el hombre expresan su experiencia tanto interna como externa (Bing, 1965, 302). La intención de Warburg por ubicar las formas expresivas realizadas por el ser humano en el nivel espacio temporal expuesta por Bing, es apoyada por otra serie de publicaciones, las cuales se mencionarán a continuación.

Silvina P. Vidal, en su artículo “Rethinking the Warburgian tradition in the 21st century”, publicado en el 2009 en el *Journal of Art Historiography*, se refiere al libro del historiador del arte argentino José E. Burucúa *Historia, Arte, Cultura de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, publicado en el 2003. En este texto Burucúa asume que la manifestación de un *Pathosformel* [formula expresiva o patética] (entendido como la primera síntesis que emerge de una mezcla de formas y significados) es, por encima de todo, un evento histórico que se puede localizar en el tiempo y en el espacio; esto va contra la consideración antropológica y universal de Georges Didi-Huberman (a quien veremos más adelante) respecto de los *Pathosformeln*, las cuales, de acuerdo con Huberman son una presencia perenne y fantasmagórica, que no cumple con las leyes del espacio o del tiempo. A pesar de Didi-Huberman; Bing, Vidal, Burucúa y otros coinciden en que las fórmulas patéticas pasan de una generación a otra a través de distintas rutas de transmisión, lo que genera etapas de conciliación, recuperación, apropiación y metamorfosis (Vidal, 2009, 3-4).

La idea de Bing y Burucúa es apoyada por Simón Noriega, en su lección inaugural del 2006 en la II Cohorte del Doctorado en Filosofía de la Universidad de los Andes, titulada “Aby Warburg: ¿Historia

3 Gertrud Bing contribuyó al desarrollo del Instituto Warburg y llegó a ser la directora de este. En 1922 empezó a trabajar como bibliotecaria en la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (K.B.W.), biblioteca creada por Aby Warburg, quien estaba entonces hospitalizado por una condición mental en el Sanatorio Bellevue en Kreuzlingen, Suiza. A partir de su ingreso en la biblioteca, ella fue una de las personas más cercanas a Warburg y a su trabajo por el resto de su vida. En 1924 se convirtió en la asistente personal de investigación de Warburg. La K.B.W. abrió oficialmente en 1926. Junto con Fritz Saxl y a partir de la toma del poder alemán por parte del partido Nazi en 1933, Gertrud Bing trasladó la K.B.W. a Londres, y formó el *Instituto Warburg*. Bing fue directora del instituto en Londres entre 1957-1959 (en 1959 Gombrich pasa a ser el director del Instituto). Bing se enfermó en 1964 mientras trabajaba en el Instituto y murió un mes después (Sorensen, 2012a).

del Arte o la Historia de la Cultura?”, donde asegura, de manera acertada, que el *Pathosformel* se produce en un área geográfica y en un momento histórico determinado, y que sobrevive (*nachleben*) en el nivel histórico por medio de distintas tradiciones (Noriega, 2006, 294-295). Doris McGonagill, en su tesis doctoral del 2006 nombrada *Warburg, Sebald, Richter: Toward a Visual Memory Archive*, afirma que uno de los rasgos característicos de la historia científico-cultural de la imagen de Warburg es su intento de reconstruir con la mayor cantidad de detalle posible el contexto intelectual y las condiciones culturales específicas en que cierto concepto o artificio fue formado (McGonagill, 2006, 14). En orden a que el historiador cultural pueda reconstruir de manera adecuada el horizonte en que una determinada obra de arte fue creada, es necesario que gane experiencia en distintos campos del conocimiento, como historia, filosofía, religión, música, literatura, historia de la ciencia y antropología; a su vez, debe introducirse en campos más esotéricos del conocimiento como la astrología, los misterios paganos, las creencias supersticiosas y las prácticas mágicas (McGonagill, 2006, 17-18).

Por último agregamos lo escrito por los historiadores del arte Erwin Panofsky (1892-1968)⁴ y Fritz Saxl (1890-1948)⁵ en su artículo “Classical Mythology in Mediaeval Art”, publicado en 1933, que va de acuerdo con lo expuesto por Gertrud Bing. Panofsky y Saxl (1933, 229) consideraron que una de las características de la mente europea occidental es la forma en que destruye las cosas y logra reintroducirlas sobre una nueva base, lo que produce “renacimientos”. Esto hace que el “fenómeno del renacimiento” sea uno de los problemas centrales de la cultura Europea, y para los historiadores este fue el punto de partida de Aby Warburg para dirigir su investigación científica respecto de cómo el pensamiento clásico continuó a través de épocas posclásicas. Para tal fin, Warburg construyó su biblioteca, la K.B.W. (*Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*),⁶ dedicada solamente a este tema, cuya investigación hacía necesario explorar cantidad de campos

4 Creador del método iconográfico. En 1914, en la Universidad de Freiburg escribió su disertación bajo la dirección del historiador del arte Wilhelm Vöge (1868-1952), respecto de la teoría artística de Alberto Dürero, la cual fue publicada al año siguiente en Berlín. En 1920, Panofsky fue llamado a presidir el departamento de historia del arte en la recién establecida Universidad de Hamburgo. Su primer estudiante graduado fue Edgar Wind. En la década de 1920 en Hamburgo Panofsky se relacionó con Fritz Saxl, con quien publicó en 1923 una monografía respecto del grabado *Melencolia I* (1514) de Dürero. También creó lazos con Aby Warburg y el filósofo Ernst Cassirer, todo esto dentro del ambiente de la K.B.W. (*Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*) y la Universidad de Hamburgo. Entre 1931 y 1932 el historiador realizó una visita a los Estados Unidos, representando a la K.B.W, y empezó a dar clases en la Universidad de Nueva York. Panofsky regresó a Alemania en el verano de 1933 para supervisar exámenes orales y disertaciones, y en 1934 emigró de manera permanente a los Estados Unidos. Después de un año de dar clases en la Universidad de Nueva York, el historiador pasó a ser profesor en la Escuela de Estudios Históricos del recién fundado Instituto para Estudios Avanzados de Princeton, Nueva Jersey. En 1939 Panofsky publicó *Studies in Iconology; Humanist Themes in the Art of the Renaissance*, libro en el cual argumentaba la distinción entre iconología e iconografía (Sorensen, 2013d).

5 Fritz Saxl fue profesor y bibliotecario en el Instituto Courtauld, además fue uno de los protagonistas, junto con Gertrud Bing, de la movilización de la K.B.W. a Londres. En 1911 Saxl conoció a Aby Warburg. Entre los años 1912-1913, el historiador de arte estudió textos medievales de astrología y mitología en Roma. En 1913 se unió a la K.B.W. en Hamburgo como bibliotecario. Warburg se convirtió en su mentor, y Saxl empezó a utilizar la metodología de su mentor, donde veía la historia del arte como la transmisión del mito pagano a través de la literatura y el arte de los periodos medievales y renacentistas. En 1921, Saxl decidió convertir la Biblioteca Warburg en un instituto de investigación, decisión que tomó sin Warburg (pero con la aprobación de este) debido a que su mentor se encontraba internado en el Sanatorio Bellevue. Saxl pasó a ser el primer director del Instituto Warburg (Sorensen, 2012b).

6 Biblioteca Warburg para la Ciencia de la Cultura.

que hasta el momento la historia del arte no había considerado. De estos campos podemos mencionar, por ejemplo, la historia de las religiones, la literatura, la ciencia, la filosofía, las leyes y la superstición. Con esto tomado en cuenta, Panofsky y Saxl (1933, 229) se plantearon el artículo como una demostración de los métodos de investigación desarrollados por Warburg y sus seguidores. En dicha explicación predomina la supervivencia a través de las épocas de la Antigüedad, que es lo que Gertrud Bing llegó a proponer respecto de los conceptos y formas de proceder del historiador hamburgués.

Estamos de acuerdo con lo que propuso Bing –y que es apoyado por los autores anteriormente mencionados– respecto de la ubicación espacio-temporal de las formas expresivas (*Pathosformeln*). Esto se puede demostrar a partir del artículo publicado por Warburg en 1905, intitulado “Durero y la Antigüedad Italiana”. Dicho sea de paso, es el momento en el cual Warburg se sirve por primera vez del término ‘*Pathosformel*’. En él se propone una ubicación en el nivel de espacio y tiempo de las fórmulas patéticas. Warburg (2005k, 407) vio los grabados respecto de la muerte de Orfeo (que era el tema por tratar en el artículo) como claros ejemplos de las vías de supervivencia de la Antigüedad clásica. Los grabados formaron parte del camino que las fórmulas patéticas siguieron desde Atenas hacia Roma, pasando por Mantua, Florencia y Nuremberg, hasta llegar al arte de Alberto Durero (1471-1528) en la Europa del norte.

En su texto “Astrología orientalizante”, de 1926, Warburg (2005u, 515-516) se refirió a las intenciones de la K.B.W. y, por consiguiente, de su instituto. El historiador pretendía que se pudiera desenterrar una gran cantidad de señales de las rutas migratorias de los dioses, a través de fórmulas expresivas (*Pathosformeln*) que han sido transformadas según el interés de cada región en la Antigüedad. Estas rutas apenas han sido trazadas y recorren, dentro del espacio y el tiempo claro está, el siguiente itinerario: Cícico → Alejandría → Oxene → Bagdad → Toledo → Roma → Ferrara → Padua → Augsburg → Erfurt → Wittenberg → Goslar → Lüneburg y Hamburgo.

Al tener claros estos caminos podremos ver cómo la cultura europea es producto de una confrontación, un proceso, el cual también está suscrito al tiempo y al espacio, en el cual se puede observar la tensión en la oscilación que hay entre dos polos opuestos en el nivel psicológico: la práctica del culto religioso y la contemplación matemática. Dionisos y Apolo.

Contrario a esta idea de superedificación de la supervivencia y las formas expresivas a la historia, o a una cronología temporal, Georges Didi-Huberman, en su libro *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas*,⁷ dice que a partir de Warburg se puede hablar de una historia fantasmal, ya que el archivo llega a ser considerado como el vestigio material que nos queda de lo que en algún momento pudieron haber querido decir los muertos. La forma superviviente subsiste para Warburg, según Didi-Huberman (2009, 59-60), de manera sintomática y fantasmal a su propia muerte. Desaparece en algún momento de la historia, y reaparece en otro momento inesperado; logra sobrevivir en limbos a través de una “memoria colectiva”. La supervivencia *anacroniza* la historia (Didi-Huberman, 2009, 77):

En la medida misma en que se amplía el campo de sus objetos, de sus aproximaciones, de sus modelos temporales, la supervivencia *hace más compleja la historia*: libera una especie de “margen de indeterminación” en la correlación histórica de los fenómenos. El *después* llega casi a liberarse del *antes* cuando se une a ese fantasmático “antes del antes” superviviente [...] (Didi-Huberman, 2009, 76).

Lo propuesto por Didi-Huberman contradice lo escrito por Warburg, donde esta supervivencia (*Nachleben*) o vida después de la muerte, no tiene nada que ver con un carácter fantasmal, en el cual hay desapariciones “temporales” y reapariciones sorprendidas, sino con viajes realizados por los dioses a través de distintas formas de representación que respondían a las necesidades de la

7 1ª edición en francés, publicada en el 2002.

cultura-región-tiempo a la que habían llegado. Por ejemplo, en su artículo “El mundo de los dioses antiguos y el primer Renacimiento en el norte y en el sur”, publicado en 1908, Warburg (2005n, 409) propuso dos vías por las cuales se puede probar la supervivencia de las representaciones de los dioses de la Antigüedad. La primera es con la conservación de descripciones de los dioses antiguos durante el Medievo, los cuales se disfrazaron como alegorías morales, esencialmente en la introducción a la interpretación alegórica de Ovidio (Ovidio moralizado). El segundo modo de prueba es con la astrología, la cual, para el autor, fue una tradición iconográfica constante. Existieron fases de transición desde la imagen propia de la Edad Media y la forma ideal antigua; de esta etapa intermedia Warburg sacó a relucir un juego de cartas provenientes del norte de Italia conocidas en conjunto como el *Tarocchi de Mantegna*, por su similitud con el estilo del pintor Andrea Mantegna (c. 1431-1506), efectuadas cerca del año 1469. El *Tarocchi* representa un medio (ruta) por el cual los dioses de la Antigüedad sobrevivieron en épocas post-clásicas.

Ya vimos cómo Warburg sintetizó en el texto “Astrología orientalizante” gran parte de sus investigaciones respecto de este trazo de rutas y de tradiciones de supervivencia, como lo expuso en el artículo respecto del Palacio Schifanoia y de la transmisión de la Antigüedad al Norte de Europa. La inconsistencia en el trabajo de Didi-Huberman queda clara en el momento en que él mismo determina la línea (ruta) que la ménade tomó hasta llegar al *Quattrocento*, donde vuelve a utilizar el concepto de fantasma, el cual por su multiplicidad de usos en el texto nunca queda definido, pero la idea es la misma que las rutas espacio-temporales de Warburg que acabamos de esclarecer, es decir: trazar, en el nivel espacio-temporal, una transmisión de las imágenes que van desde el “[...] clásico, después helenístico, después romano, después reconfigurado en el contexto cristiano” (Didi-Huberman, 2009, 155). Esta frase es una cronología del paso de un motivo o tema iconográfico a través de épocas, culturas, y regiones, lo que hace de la *anacronización* de la historia una inconsistencia conceptual. El después no se libera del antes, eso haría que el después no exista, sino que transformaría las cosas en algo así como un ente eterno que siempre ha estado; y el antes del antes superviviente es un término absurdo, vacío de contenido, carente de sentido.

Didi-Huberman (2003, 285) creyó que Warburg dejó de reconocer periodos a través de las épocas, que borró la diferencia entre un momento de la historia y otro. Pero, *pace* Huberman, Warburg sí diferenció periodos, en tanto que el *Quattrocento* contenía una serie de características y el *Cinquecento* otras, por no hablar de la Edad Media y la Antigüedad clásica. La persistencia en percepciones astrológicas y formas de representación demoníacas continúa, pero en el *Cinquecento* predominó la intención de recuperar la autonomía intelectual, ligada con la recuperación de los dioses en su forma más antigua. Además, el encadenamiento de los dioses presente en el *Quattrocento* proviene de la Edad Media, de una tradición tardo-medieval y oriental, conservada en el norte de Europa, y que tenía suficiente peso en el círculo cortesano florentino de la época. Warburg quería analizar los procesos de supervivencia a través de las épocas, nunca llegó a creer en una unicidad inanalizable de la supervivencia de las imágenes, como Didi-Huberman propone.

I.III. El estudio de las artes aplicadas por parte de Warburg

Gertrud Bing (1965, 306-307), a su vez, se refirió a que para Warburg las decoraciones, como ornamentos de banderas de torneo, cofres de matrimonio, o tapices, resultaban inseparables del carácter funcional que tenían como objetos de la vida cotidiana, y debían poder dar alguna indicación de la ocasión particular o la intención personal para la que habían sido hechas. Esta perspectiva acerca de las artes aplicadas también debía funcionar a la hora de analizar el arte monumental. En el prefacio de la segunda edición del libro *Aby Warburg: An Intellectual Biography*,⁸ el historiador del arte Sir Ernst Hans Josef

8 Publicado originalmente en 1970, la segunda edición es la de 1986.

Gombrich⁹ (1909-2001) (1986, VIII)¹⁰ escribió respecto de la importancia que les dio Warburg a los “detalles” dentro de las imágenes; así, por ejemplo, los mínimos cambios en los trajes de la época o las pequeñas modificaciones que se encontraran en imágenes astrológicas, eran para él los precursores del proceso de liberación del espíritu humano. Eso va de acuerdo con nuestra hipótesis, de acuerdo con la cual el grabado es partícipe y no solo reflejo del proceso de liberación astrológica.

Kurt W. Forster, en la introducción¹¹ que hace para el libro *El Renacimiento del Paganismo: Aportaciones a la Historia Cultural del Renacimiento Europeo*¹² (el cual recopila una serie de artículos, resúmenes y ponencias realizadas por Aby Warburg), apoya lo propuesto tanto por Bing como por Gombrich. Nos dice que el historiador del arte no se detuvo en analizar sólo el campo en el que se encontraba el gran arte, sino que se dirigió a manifestaciones culturales obsoletas y a imágenes de lo cotidiano (Forster, 2005, 37). Según Forster (2005, 49-50), había una función metodológica en el interés que tenía el historiador en estas manifestaciones. Warburg consideró que para tener una mayor comprensión del arte y por ende del ser humano, era necesario abordar este tipo de productos que provenían del ser de la época, pues al estudiarlos podíamos adquirir un mayor entendimiento sobre las psicologías individuales del periodo, y sobre las relaciones que se establecen entre estas y las instituciones sociales.

Tanto Bing como Gombrich y Forster están en lo correcto. Como veremos en la investigación, Warburg se sirvió de todas aquellas imágenes que le funcionaran para sus propósitos, y para ello se dirigió a productos artísticos distintos de las grandes obras maestras, entre ellos ciertos trabajos propios del arte de la estampa, como ilustraciones de libros, calendarios, mazos de cartas (como el *Tarocchi*), emblemas que los miembros de la alta sociedad florentina portaban en las ocasiones festivas (*imprese*), cajas de regalo (*scatoline*) con grabados pegados en sus tapas (*Tondi Baldini, Grabados Otto*), tapices, votos de cera, entre otros.¹³

9 Gombrich fue un historiador del arte austriaco. Inició sus primeros estudios en la Universidad de Viena en 1928, donde tuvo como profesor a Julius von Schlosser, con quien escribió su disertación respecto de la arquitectura manierista de Giulio Romano. A través de Schlosser, Gombrich conoció al curador y psicoanalista Ernst Kris, el cual a su vez lo introdujo a Fritz Saxl, el director del Instituto Warburg en Londres. Ernst Kris recomendó a Gombrich al Instituto, el cual le proporcionó una beca de dos años en 1936, durante los cuales el historiador asistió a Gertrud Bing en la preparación de los papeles realizados por Aby Warburg para su publicación. Después de la muerte de Fritz Saxl en 1948, el nuevo director del Instituto, Henri Frankfurt, nombró a Gombrich profesor en el Instituto. En 1959 pasó a ser director de este (Sorensen, 2013a).

10 En 1971, Edgar Wind publicó una reseña anónima titulada “On a recent Biography of Warburg”, en *The Times Literary Supplement*, que se refiere al libro publicado por Gombrich. En este texto Wind (1993a, 106-107) describe el método de Warburg como un método de demostración compacta, donde distintas disciplinas se fusionan como instrumentos para resolver un problema histórico particular. El historiador alemán critica a Gombrich por ponerles demasiada atención a los textos no publicados de Warburg, ya que estos son fragmentos, bocetos y obras inacabadas; y a partir de estos trabajos Gombrich, según Wind, crea una imagen tortuosa del hamburgués. En cambio, los artículos publicados y por lo tanto acabados de Warburg son los que menos se consideran como parte integral del carácter del historiador.

11 J. Duncan Berry, en “The Fortunes of Aby Warburg”, artículo publicado en el 2000 en *The New Criterion*, critica la selección de Kurt W. Forster como el introductor de la edición en inglés del volumen de los escritos de Warburg, esto por razón de que Forster sitúa la Ciencia de la Cultura (*Kulturwissenschaft*) de Warburg como el ancestro de lo que hoy conocemos como Estudios Culturales, que es una disciplina totalmente distinta de lo propuesto por Warburg (Duncan, 2000, 30).

12 Kurt W. Forster escribió la introducción para la edición en inglés del libro, en 1999. Esta misma se utiliza para la edición en español del 2005.

13 De hecho, nuestra investigación se sirve de todos estos productos para ver la función metodológica del arte de la estampa en la liberación astrológica, ya que la mayoría de grabados por estudiar pertenecen a las artes aplicadas.

I.IV. El arte de la estampa y su cercanía a la astrología en Aby Warburg

Gertrud Bing (1965, 308) discutió a su vez las artes gráficas, que documentaban el impacto de la moda borgoñona (*alla francese*) y el arte florentino (*all'antica*). Las impresiones eran baratas, se podía crear más de una copia, eran fáciles de transportar y conseguían funcionar como herramientas que se pegaban en contenedores de varios tipos como decoraciones: “[...] these mobile sheets carried the latest news in imagery from place to place, and Warburg was one of the first to notice that here for once Italy was on the receiving end of the line” (Bing, 1965, 308). “[...] estas hojas móviles cargaban las últimas noticias en imágenes de un lugar a otro, y Warburg fue uno de los primeros en notar que en esta ocasión Italia se encontraba en el extremo receptor¹⁴ de la línea].¹⁵

De acuerdo con Bing (1965, 313), las imágenes astrológicas han ayudado a construir un universo ordenado que puede ser contemplado a la distancia, pero por otro lado también propiciaron el descendimiento de las estrellas errantes (planetas) desde su lugar en el cielo para que estas se convirtieran en regentes de nuestras vidas. La Antigüedad clásica oscila entre una percepción olímpica y demoníaca del mundo: “In Warburg’s words, they had been the means of widening the space between man and the world and at the same time of destroying it”. [En palabras de Warburg, ellos habían sido los medios para ampliar el espacio entre el hombre y el mundo y al mismo tiempo de destruirlo].¹⁶ La historiadora aclaró que, con algunas excepciones, como los frescos del Palacio Schifanoia y los frescos de la Villa Farnesina realizados por Baldassare Peruzzi (1481-1536), las imágenes astrológicas pertenecían a las artes gráficas, es decir, al arte de la estampa. Ahí podían acompañarse con textos, y la creencia en ellas era propiciada por la facilidad de reproducciones de la prensa, lo que satisfacía su demanda para distintos propósitos (Bing, 1965, 312).

Estos dos últimos párrafos que se refieren a lo propuesto por Bing respecto de Warburg, es lo más cercano a la hipótesis planteada en esta investigación, por lo que estamos de acuerdo con la historiadora del arte. El grabado es el sucesor del tapiz flamenco, el cual fue el primer “vehículo” que transportó imágenes, gracias a su capacidad de reproducción múltiple y fácil transporte (Warburg, 2010b, 5). El arte de la estampa: “[...] es decir, del grabado al cobre y de la xilografía [...] hicieron del intercambio de valores expresivos entre Norte y Sur una función vital en el proceso cíclico de la formación de estilo en Europa” (Warburg, 2010b, 5). Esto último se da gracias a su facilidad en movilidad y en reproducción. Además, como escribió Bing, era susceptible de uso para distintas funciones, como se puede observar acerca de los panfletos de corte político-astrológico de la Reforma, en el artículo de 1920 (de Warburg) intitulado “Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero”. A su vez, la acción humana de crear una distancia entre el sujeto y el objeto (*Denkraum*) fue, para Warburg (2010b, 3), el acto base para la fundación de la civilización humana. El ser humano se encuentra en una lucha entre la ciencia y la magia, definida aquí por la matemática y las concepciones religiosas, la razón y lo irracional, los dioses olímpicos y los demonios astrológicos, respectivamente. Con la imagen se crean y destruyen los espacios entre la superstición y la ciencia, entre el objeto y el sujeto; la percepción que se tenga de esta responde a la manera de relacionarse el ser humano con su entorno.

Según Jane O. Newman, en su artículo “Luther’s Birthday: Aby Warburg, Albrecht Dürer, and Early Modern Media in the Age of Modern War”, publicado en el 2008 en *Daphnis*, Warburg vio la cultura

14 Como veremos, se creía erróneamente que en el Renacimiento fue Italia la única que difundió su cultura y arte por las distintas regiones de Europa. Warburg notó que en el *Quattrocento* italiano había un intercambio cultural entre Italia y el norte de Europa el cual no era unidireccional, sino que era mutuo; es decir, el estilo cortesano flamenco era del gusto de los italianos y era transmitido, entre otros vehículos, por medio del grabado.

15 Traducción del autor de la presente investigación.

16 Traducción del autor de la presente investigación.

de la prensa y el grabado del siglo XV tardío y el siglo XVI, como un material que pudo haber tenido consecuencias peligrosas durante periodos de tensión social y política (Newman, 2008, 79). Asimismo, Warburg distinguió, según Newman (2008, 82-83), un rol remedial en la cultura del grabado, es decir, el arte de la estampa formó a su vez parte de un programa de curación social, tanto para los productos históricos como para los contemporáneos de la era de reproducción mecánica. Esta idea de curación social nunca queda clara en Newman; ciertamente Warburg mostró que el grabado era partícipe del fatalismo astrológico en épocas de Reforma, y a su vez, con el grabado *Melencolia I* de Durero señaló, como veremos en la investigación, la capacidad de distanciamiento entre sujeto y objeto y, por consiguiente, la consideración por parte del ser humano del control de su propio destino, y de la posibilidad de controlar los influjos planetarios.

De acuerdo con Newman (2008, 84-85), Warburg resaltó cómo, en algunas formas superiores de la cultura de la imprenta (el grabado en metal), y en ciertos grabados de Durero en particular, se puede discernir una manera de distanciarse del fatalismo astrológico, a diferencia de los panfletos incendiarios que circulaban en el momento. Para Newman, en el artículo de Warburg el grabado en metal representaba una manera más avanzada, racional de lidiar con el poder del pensamiento astrológico del Renacimiento, cosa que el medio temprano del grabado en madera no podía lograr, ya que se identificaba como algo menos sofisticado y primitivo, una forma de cultura de la prensa que aprobaba de manera ingenua acciones populares y creencias. Hay una jerarquía de valor que emerge en los distintos tipos de impresión de la época, con grabados en metal de elite e intelectuales, privilegiados sobre la cruda xilografía. Newman critica por lo tanto a Warburg, ya que dice que en el principio del método interdisciplinario de Warburg está la combinación antijerárquica de análisis histórico-artísticos, socioeconómicos y religioso-antropológicos. Se suponía que esto permitía la interconexión de todos los vectores de cultura visual, premoderna y contemporánea que viniera a luz.

En ningún momento Warburg hace tal diferenciación, ciertamente el grabado en madera era mucho más barato y su uso en productos de difusión masiva era más viable que el grabado en metal, que era un material más caro, pero Warburg no se fija en las categorías de las técnicas, sino en el hecho de que son estampas. La forma en que son representadas las figuras y los temas tiene cambios considerables, que van desde un fatalismo astrológico hasta una consideración del genio artístico melancólico hijo de Saturno.

La crítica al “usual” método interdisciplinario de Warburg no debería dirigirse al historiador hamburgués, sino a los que hablan de un “método Warburg”. Aun así, tiene que quedar claro que para Warburg sí hay una jerarquía en las obras de arte, la diferenciación se establecía entre grandes obras de arte y productos menores. Debemos, no obstante, decir que él consideraba que a la hora de hacer historia del arte se debían contemplar todos aquellos productos que formaban parte de la cotidianidad, y que permitían arrojar luz sobre los rasgos de la psicología de la civilización humana y elementos de las obras maestras de arte. Por ejemplo, en orden a poder esclarecer la banda central de los frescos del Palacio Schifanoia, el historiador se dirigió a distintos manuales, tratados astrológicos, grabados y relieves de chimeneas, entre otras cosas; lo que le permitió comprender ciertas ideas en el nivel cultural que sucedían en el Renacimiento temprano en la corte ferrarense del Duque Borso d'Este (1413-1471), de Italia del norte.

I.V. El *Atlas Mnemosyne* visto como una “historia del arte sin texto”

En 1998, Philippe-Alain Michaud publicó el libro *Aby Warburg and the Image in Motion*,¹⁷ donde a la hora de hacer énfasis en la importancia de la imagen para Warburg, se concentra en el *BilderAtlas Mnemosyne* (*Atlas de imágenes de la Memoria*), el último proyecto en el que Warburg trabajó y

17 La 1ª edición es en francés.

que no pudo finalizar. Este, como veremos, es un álbum que, en parte, reúne una serie de imágenes cuyas conexiones reflejan los desarrollos de las fórmulas expresivas (*Pathosformeln*), las cuales son esenciales para el proceso de supervivencia de la Antigüedad según el constructo conceptual de Warburg. Michaud (2004, 246) les da importancia a los espacios que proporciona el fondo negro de los paneles entre las imágenes, la manera en la que las reproducciones están concentradas en ciertas áreas de aquellos. Michaud se preocupa por la “curaduría” de los paneles, y considera el espacio negro fundamental para la lectura. Ciertamente la composición de las imágenes dentro de los paneles era significativa para Warburg, pero no conocemos de algún escrito que se refiera a la importancia de los espacios entre las imágenes, mucho menos a que estos sean “rupturas visuales”, como lo quiere Michaud (2004, 272).

La relación se hace más grave cuando Michaud (2004, 272) pretende relacionar estos espacios negros con lo que Warburg definió como ‘iconología del intervalo’. Este término fue utilizado por Warburg en una nota del *Journal* de la Biblioteca Warburg, una especie de libro de registro para la comunicación entre Warburg y su personal principal; este *Journal* está dividido en nueve volúmenes y tiene registros desde 1926 hasta 1929 (Gombrich, 1986, 343). La nota de Warburg respecto de la iconología del intervalo se encuentra en el volumen VII, el cual data de 1929. El concepto está definido como material histórico artístico dirigido hacia una psicología evolucionista de la oscilación entre la postulación de causas como imágenes y como signos¹⁸ (Warburg en Gombrich, 1986, 253). El teórico francés pretendió definir esta iconología del intervalo como lo que trata de las tensiones, analogías, contrastes o contradicciones entre los objetos, y no de los objetos mismos. Tales tensiones son posibles, en parte, gracias a los espacios negros entre las imágenes. Pero esto no es lo que dice la definición escrita por el mismo Warburg, que en realidad va más dirigida, como Gombrich (1986, 253) apuntó, a la idea de ver la obra de arte, al igual que el signo, como causas posibles en los movimientos constantes entre los dos polos (Dionisio y Apolo, lo racional e irracional, magia y ciencia) propios de la psicología humana. En ningún momento se habla o de paneles o de que no son importantes los objetos mismos. En realidad, en este último caso acaece todo lo contrario: los objetos (como imágenes que pertenecen al ámbito donde los signos se encuentran) son causas en el interior de la oscilación psicológica del ser humano.

Michaud nos dice que, dentro del panel, el fragmento, es decir, la imagen fotografiada, no tiene una existencia separada: es la representación específica de un tema general a lo largo de todo elemento lo que lleva a la formación de un “efecto de la imagen global y total” (Michaud, 2004, 283). En el *Mnemosyne* la distancia entre las imágenes, que tiende a invertir los parámetros de tiempo y espacio, produce tensiones entre los objetos mostrados y entre los niveles de realidad de donde estos objetos proceden (Michaud, 2004, 253). No entendemos bajo qué condiciones la distancia entre las imágenes logra invertir los parámetros de tiempo y espacio, esto es algo que Michaud nunca aclara, además de que no comprendemos cuáles son los parámetros de tiempo y espacio aludidos por el autor. Esto choca contra los “niveles de realidad” de la procedencia de los objetos, lo cual carece de sentido, ya que la realidad no parece ser un elemento sujeto a gradaciones. La cualidad que le da Michaud a la distancia en el *Mnemosyne* es un enunciado que carece de bases que lo sostengan.

Erróneamente, Michaud consideró el proyecto del *Atlas Mnemosyne* como parte de la intención de Warburg por fundar una historia del arte sin texto, y vio esto como una crítica a la supremacía del lenguaje (logocentrismo) en lo que se refiere a la generación de significados, una crítica al predominio del texto (Michaud, 2004, 273) en nuestra disciplina.

18 Esto es una traducción casi textual de la nota traducida al inglés, que estaba escrita originalmente en alemán: Iconology of the interval: Art historical material towards an evolutionist psychology of the oscillation between the positing of causes as images and as signs (Warburg en Gombrich, 1986, 253).

Michaud se equivoca en varios aspectos: en primera instancia sí hay una importancia respecto de los objetos mismos (como ya fue especificado anteriormente respecto de la iconología del intervalo), representados en las fotografías que componen los diferentes paneles del *Atlas*. Esto se puede responder al tomar conciencia de que Warburg sí pretendía que el *Atlas* fuese acompañado por textos. Sabemos de una serie de manuscritos teóricos que acompañaban la elaboración del *Atlas*. De hecho, se preveía la edición de dos volúmenes de textos que comentaban la manera en que las distintas láminas estaban ilustradas (Didi-Huberman, 2011, 166). Esto elimina la crítica de la supremacía del lenguaje y la supuesta “historia del arte sin texto”. En orden a poder abordar ciertos paneles del *Atlas* debemos estar al tanto de una gran cantidad de información, la cual el mismo Warburg nos proporcionó tanto en sus artículos como en su Biblioteca. Sorprendentemente, quien asevera esto es Didi-Huberman (2009, 77), el cual mantiene su supuesta *anacronización* de la historia. Él mismo nos dice que necesitamos conocer de historia (esa historia supeditada al tiempo) para aproximarnos al *Atlas*. Esto sucede en el momento en que Didi-Huberman (2011, 24) discute el panel 1 del *Atlas Mnemosyne* en su libro *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, publicado en el 2011. El historiador del arte francés se refiere a una serie de objetos que se ubican en la parte superior del panel, la identificación de los cuales hace necesario investigar distintas partes de la biblioteca del Instituto Warburg, la K.B.W., que encarna ese “espacio de pensamiento” (*Denkraum*) tan importante para Warburg, es decir, donde está ubicada la razón. Para poder saber que lo que vemos son representaciones antiguas, ya sean babilónicas o etruscas de hígados de carnero que funcionaban para la adivinación astrológica, debemos sumergirnos en el conocimiento resguardado por la biblioteca del historiador hamburgués del arte (Didi-Huberman, 2011, 24).

I.VI. Aby Warburg y su “supuesta” cercanía al psicoanálisis freudiano

En la tercera parte del libro *La imagen superviviente*, Didi-Huberman se refiere a la imagen relacionada con el síntoma, donde une el pensamiento de Warburg con el concepto de síntoma según el psicoanálisis freudiano. El síntoma de Freud es para Didi-Huberman un intérprete:

[...] puede ayudar, pienso, a clarificar y hasta a desarrollar, a *desplegar*, los modelos temporales, corporales y semióticos puestos en práctica por Warburg. Trata de expresar adónde *apuntaban* los modelos, lo que es una manera de devolverles un valor de uso que parecen haber perdido hace mucho tiempo (Didi-Huberman, 2009, 248).

El historiador francés justifica la unión del psicoanalista con el historiador hamburgués a partir del momento en que el último fue internado en el Sanatorio de Bellevue, en Kreuzlingen, Suiza, bajo el cuidado de Ludwig Binswanger (1881-1966). En estos años Freud había trabajado su teoría de los síntomas, y cabe la posibilidad, según el historiador francés, de que Binswanger la transmitiera a Warburg, ya que este era su paciente. Las ideas freudianas, en parte alteradas por Binswanger, iluminan y abren el concepto de supervivencia [*Nachleben*] (de acuerdo con la metapsicología del tiempo) al igual que el concepto de *Pathosformeln* (de acuerdo con la metapsicología del acto) (Farber y Rabin, 2004, 605).

Con la importancia de Binswanger en la propuesta, Didi-Huberman culpa a Gombrich y su biografía intelectual por la censura “epistemológica” al no hablar de los eventos que le sucedieron a Warburg en Kreuzlingen:

Se trataba, una vez más, de dejar a los demonios del inconsciente freudiano [...] bajo los antiguos parapetos de la *Mitteleuropa* en ruinas. Se trataba de ofrecer a la “tradición warburgiana”, ya en adelante anglosajona, el retorno al orden de una filosofía de las facultades [...] acompañado de una

psicología “positiva” (Popper¹⁹ y la percepción trocados por Gombrich contra Freud y el fantasma) (Didi-Huberman, 2009, 256).

En su biografía intelectual, Gombrich (1986, 184) había escrito que Warburg no quería saber nada de Freud, y que rechazaba el énfasis que este le daba a la sexualidad. Félix Gilbert, en su artículo “From Art History to the History of Civilization: Gombrich Biography of Aby Warburg”, publicado en 1972 en *The Journal of Modern History*, nos dice que no está claro hasta qué punto las teorías psicológicas de la Modernidad eran conocidas y seguidas por Warburg. Parece, así como Gombrich expuso, que estaba interesado en los escritos de Jung y que le desagradaba Freud (Gilbert, 1975, 385).

Ahora bien, Gombrich no ofrece las fuentes de su aseveración respecto del rechazo de Freud por parte de Warburg, pero esto no es necesario para notar los problemas que hay en lo que Didi-Huberman propone. Que se trate de establecer una conexión entre Freud y Warburg no es problemático, por más débil que sea aquella (Freud consultado y venerado por Binswanger, el psiquiatra de un Aby Warburg en estado deplorable), pero que pretenda explicar al historiador a partir del psicoanálisis freudiano sí es conflictivo, ya que somete el objeto de estudio a una teoría externa, y por lo tanto ajena a lo que el objeto de estudio propone. Además, la importancia que le da Didi-Huberman al tiempo que estuvo Warburg en Kreuzlingen es igualmente conflictiva, ya que nos encontramos con un momento en la vida del historiador hamburgués en el que este no se encontraba en sus mejores facultades mentales. Parece contraproducente basar las teorías de un personaje en su momento más débil y oscuro, oscuro en el sentido de que no podemos comprender realmente los problemas mentales que tuvo Warburg. Esto deja de lado lo que nos debería importar del historiador: sus textos publicados, donde se ve lo que el mismo Warburg decidió que quería publicar y por lo que quería ser conocido dentro del ámbito académico.

No entendemos cómo una teoría que no es propia del historiador puede ayudar a clarificar y “hasta desarrollar” lo propuesto por el mismo historiador. Pero las intenciones quedan claras en la segunda oración de la cita expuesta arriba: Didi-Huberman quiere dar una vez más valor de uso a distintos puntos de vista de Warburg, lo cual es un acto noble más problemático si lo que se quiere valorizar es la parte irracional, es decir, no demostrable, de la teoría de Warburg, al unir su manera de valorar las imágenes con el síntoma freudiano. El valor de una teoría, y en este caso de lo producido por Warburg, no tiene nada que ver con el estado psicológico de su autor. Las creencias, convicciones y comprensiones son estados de la mente: “[...] el valor científico y objetivo de una teoría es independiente de la mente humana que la crea o la comprende. Su valor científico depende solamente del apoyo objetivo que prestan los hechos a esa conjetura” (Lakatos, 1983, 10). Si seguimos lo propuesto por Lakatos, debemos considerar en principio, como fue dicho anteriormente, los textos publicados producidos por Warburg, y no su permanencia en Kreuzlingen o sus anotaciones inacabadas y cartas, que son elementos más personales de la vida del historiador.

19 En realidad, Popper nunca llegó a creer en una ciencia absoluta, como cierto positivismo podía pensar, ya que él aseveraba que la base empírica de la ciencia objetiva nunca es firme, lo que esta requiere es firmeza suficiente para soportar, de manera temporal, la teoría por proponer (Popper, 2004, 106):

La ciencia no es un sistema de enunciados seguros y bien asentados, ni uno que avanzase firmemente hacia un estado final. Nuestra ciencia no es conocimiento (episteme): nunca puede pretender que ha alcanzado la verdad, ni siquiera el sustituto de ésta que es la probabilidad. Pero la ciencia tiene un valor que excede al de la mera supervivencia biológica; no es solamente un instrumento útil: aunque no puede alcanzar ni la verdad ni la probabilidad, el esforzarse por el conocimiento y la búsqueda de la verdad siguen constituyendo los motivos más fuertes de la investigación científica (Popper, 2004, 259).

Didi-Huberman nos presenta un callejón sin salida al dirigirse al pensamiento de Warburg a partir del psicoanálisis, ya que esa es un área que no podemos falsar de manera alguna,²⁰ esto hace que lo propuesto por el francés no arroje resultados nuevos respecto del pensamiento del historiador hamburgués, sino solo una interpretación, como cualquier otra, de la “supervivencia” en Warburg. La interpretación no es un delito, pero si no arroja nuevos resultados respecto del problema que tratamos, no tiene por qué interesarnos.

En consecuencia, el programa de investigación (Lakatos, 1983, 15-16) propuesto por Huberman explica menos acerca del constructo teórico de Aby Warburg que los programas en competencia (Bing (1965), Wind (1993b), Saxl y Panofsky (1933), Burucúa (2003). Vidal (2009), McGonagill (2006), Gombrich (1986), Noriega (2006)). Idénticamente, sus hipótesis no poseen la propiedad de falsabilidad (Popper, 2004, 291-292) (Lakatos, 1983, 46-65), a saber: no parece que sea posible diseñar un protocolo en el cual pueda ponérseles a prueba ante falsadores potenciales, esto quiere decir que, estrictamente hablando, carecen de contenido empírico (Popper, 2004, 39-42). Finalmente, se sigue de lo anterior que la propuesta de Didi-Huberman acerca del síntoma freudiano en Warburg (pero también la imagen fantasmagórica, la anacronía del tiempo, etc.) ostenta, desde su propio inicio, todas las características de un programa de investigación degenerativo, en oposición a uno progresivo (Lakatos, 1983, 15). El libro de Didi-Huberman no se puede considerar un programa de investigación progresivo,²¹ ya que sus enunciados no nos pueden dar información contrastable, es decir, racional, con el mundo empírico.

En conformidad con el filósofo de la ciencia Karl Popper (2004, 291), a la hora de abordar o realizar una investigación, es necesario el criterio de falsabilidad, donde los enunciados y sistemas de enunciados solo nos pueden transmitir información acerca del mundo empírico si estos son aptos para ser contrastados, es decir, los enunciados deben ser capaces de someterse a la experiencia, de tal modo que puedan ser refutados. Para ello, es necesario que prohíban al menos un estado de cosas lógicamente posible (=el falsador posible). Esto nos ayudará a distinguir entre afirmaciones propias de las ciencias empíricas y las que serían afirmaciones metafísicas. Queda más claro cuando Popper se refiere a una observación de Einstein:

En la medida en que un enunciado científico habla acerca de la realidad, tiene que ser falsable; y en la medida en que no es falsable, no habla acerca de la realidad (Popper, 2004, 292).

20 El filósofo de la ciencia Imre Lakatos (1983, 190) se refirió a Popper y el tema del psicoanálisis, respecto de lo cual estamos de acuerdo. Popper exigió a los freudianos honestidad científica, y estos se negaron a decir bajo qué condiciones abandonarían sus supuestos básicos, esto prueba la deshonestidad intelectual que habría en Freud:

La regla básica de Popper es que *el científico debe especificar por adelantado las condiciones experimentales en que abandonará incluso sus supuestos más fundamentales* (Lakatos, 1983, 189).

21 De acuerdo con Lakatos (1983, 15):

[...] en un programa de investigación progresivo, la teoría conduce a descubrir hechos nuevos hasta entonces desconocidos. Sin embargo, en los programas regresivos las teorías son fabricadas sólo para acomodar los hechos ya conocidos.

Esto no quiere decir que Popper considerase la metafísica como carente de sentido, ya que por lo menos desde un punto de vista histórico, esta ha sido la fuente de la cual han surgido distintas teorías de las ciencias empíricas y, a la vez, debemos tener claro que toda investigación científica posee una base metafísica.²²

¿Cómo refutamos el psicoanálisis propuesto por Freud? ¿Cómo refutamos que Warburg considerara el síntoma freudiano como parte de su concepto de supervivencia? Respecto de la segunda pregunta, sería necesario buscar textos de Warburg donde haga mención de tal cosa, así como tenemos textos donde sí hace mención de Charles Darwin, Robert Vischer, Tito Vignoli, Hermann Usener, Karl Lamprecht, August Schmarsow y Carl Justi, entre otros. Pero hasta el momento no hay documento que trate de la influencia de Freud en Warburg, salvo un comentario en una nota la cual dice “Tótem y Tabú, missing Freud” (Michaud, 2004, 314). Este comentario de una nota no publicada por Warburg, es decir de un cuaderno de notas, no es suficiente como para valorar la investigación del historiador hamburgués desde el síntoma freudiano; lo más que nos permite es saber que Warburg sí tenía conocimiento de Freud, y que por lo tanto una conexión, sea positiva o negativa, se puede realizar.

En el 2006, Peter Krieger publicó el artículo “El ritual de la serpiente. Reflexiones sobre la actualidad de Aby Warburg, en torno a la traducción al español de su libro *Schlagenritual, Ein Reisebericht*” en la revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Este texto resulta de gran relevancia ya que Krieger nos dice algo muy cierto, que parece suceder con Didi-Huberman: “Entre los intelectuales está en boga hablar de Warburg, pero de hecho, no todos los que nombran a este personaje conocen bien su obra ni entienden su mensaje [...]” (Krieger, 2006, 243-244). Los escritos utilizados por la mayoría de los autores que han discutido a Warburg son los fragmentos, notas y borradores que este dejó, y no necesariamente los artículos publicados²³ por el historiador durante la época en que vivió. En realidad, la producción intelectual del historiador está sumamente fragmentada, lo que generó un atractivo para ciertos autores, como Georges Didi-Huberman, los cuales han sustituido

[...] la reflexión sistemática por una libre flotación de referencias y citas. En estos contextos académicos internacionales, un Warburg fragmentado y refriteado fácilmente se convirtió en un artículo de moda, expuesto en los mercados; aún más, sirvió como modelo para la investigación interdisciplinaria, impuesta por las administraciones académicas en la actualidad (Krieger, 2006, 244).

22 De acuerdo con Popper (2004, 38) no se puede negar la existencia de ideas metafísicas que han ayudado a la ciencia, además de que

[...] la investigación científica es imposible sin fe en algunas ideas de una índole puramente especulativa (y, a veces, sumamente brumosas): fe desprovista enteramente de garantías, desde el punto de vista de la ciencia, y que –en esta misma medida– es “metafísica” (Popper, 2004, 38).

Por otro lado, Lakatos (1983, 65) escribió que los programas de investigación científica consisten en reglas metodológicas: algunas de ellas nos dicen qué rutas de investigación deben ser evitadas (*heurística negativa*), y otras nos dan los caminos que debemos seguir (*heurística positiva*). La heurística negativa de un programa no permite que sometamos a falsación el centro firme de aquel (Lakatos, 1983, p. 66). El centro firme por lo tanto es irrefutable (por decisión provisional), lo que le da carácter metafísico, las

[...] influencias metafísicas, externas, se convierten aquí en el “centro firme” *interno* de un programa (Lakatos, 1983, 145).

En un programa de investigación debemos preocuparnos por el cinturón de protección del programa (esbozado por la heurística positiva), el cual consta de las hipótesis auxiliares creadas para proteger al centro firme (Lakatos, 1983, 144-145).

23 O que Warburg permitió publicar.

Con las fuentes que acabamos de reseñar, estamos en la capacidad de descartar aquellas propuestas las cuales, una vez puestas a prueba con los documentos escritos por Warburg, han sido falsadas. A su vez, a partir de la contrastación realizada podemos acoger aquellas hipótesis que no entran en conflicto con lo propuesto en nuestra investigación, y que contribuyen a ella y aumentan nuestro conocimiento sobre la obra del historiador del arte. Algunas de las anteriores son: la propuesta de Wind (1993b) respecto del abordaje de Aby Warburg hacia las obras de arte realizadas por personalidades artísticas más débiles; la ubicación espacio-temporal de la imagen y de las fórmulas expresivas en Aby Warburg defendida por Gertrud Bing (1965), con antecedentes en Panofsky y Saxl (1933), y apoyada por José E. Burucúa (2003) (Vidal, 2009), Simón Noriega (2006) y Doris McGonagill (2006); y el estudio de las artes aplicadas por parte de Warburg, propuesto una vez más por Bing (1965), y apoyado por Ernst Gombrich (1986) y Kurt W. Forster (2005). Todas estas se nos presentan en la confrontación precedente como hipótesis certeras ya que pudieron ser por el momento corroboradas²⁴ con los distintos textos publicados por Aby Warburg a lo largo de su carrera como historiador del arte.

La historia fantasmal y anacrónica de la imagen superviviente en Warburg planteada por Georges Didi-Huberman (2009); el *Atlas Mnemosyne* visto como una “Historia del arte sin texto”, así como Philippe-Alain Michaud (2004) lo vio; y la relación entre las teorías de Warburg y el psicoanálisis de Freud, propuesta una vez más por Didi-Huberman, son inadecuadas y problemáticas en tanto que contradicen los escritos de Warburg, y por las razones expuestas en las secciones donde cada uno de ellos ha sido referido. En el caso de las relaciones entre Warburg y Freud, el problema radica más en la pretensión del historiador del arte francés en someter a Warburg a una teoría con argumentos irracionales, no falsables. Es decir, el problema es en principio metodológico, lo que nos lleva a concluir que lo expuesto por Didi-Huberman no corresponde a un programa progresivo de investigación.

Finalmente, respecto de las imágenes que proceden de la estampa y su cercanía a la astrología, que es el tema que más nos interesa en relación con nuestro problema de investigación, tenemos primero las críticas infundadas que realiza Jane O. Newman (2008) a Warburg respecto de una supuesta jerarquización intelectual de los distintos soportes de grabado (madera y metal) en su artículo relativo a Lutero y la Reforma. Ciertamente el grabado en madera permitía una mayor reproducción y difusión de imágenes por su bajo costo, en contraposición al grabado en metal, por ello en los periódicos y panfletos de las épocas las imágenes, en su mayoría, eran xilografías. Ahora bien, que esto esté relacionado con una jerarquización intelectual no es algo que hayamos encontrado en los escritos de Warburg. El interés del historiador radicó en la forma en que el tema fue representado y cómo este afectaba el entorno sociocultural.

Aparte de lo propuesto por Newman, tenemos lo escrito por Gertrud Bing (1965) respecto del arte de la estampa y la astrología en Warburg. A partir de los distintos artículos escritos por el historiador hamburgués donde se mencionan grabados, podemos decir, con aceptable seguridad, que Bing está en lo cierto. Las impresiones pudieron cargar las últimas noticias en imaginería de un lugar a otro gracias a su precio, su reproducción múltiple y su fácil transporte. Las imágenes astrológicas, de acuerdo con Warburg, se produjeron, en la mayoría de los casos, en el arte de la estampa, y fueron medios para la creación y destrucción del espacio entre el ser humano y su entorno; contribuyeron tanto al encadenamiento como a la liberación del ser humano, que por un lado era esclavo del destino que dictaban las estrellas, y por otro pasó a ser regente de los influjos de estas.

Lo propuesto por Bing (1965) es lo que más se acerca a nuestro problema de investigación y a nuestra hipótesis, sin embargo no responde específicamente a cuál es el papel metodológico que las

24 De acuerdo con Popper (2004, pp. 255-256) es posible omitir el empleo de los conceptos de lo verdadero y lo falso. No necesitamos aseverar que una teoría sea falsa, sino que está contradicha por una serie de enunciados básicos aceptados. En vez de hablar de que una teoría es cierta, podemos decir que ha sido corroborada, es decir, que se ha contrastado con un sistema de enunciados básicos (sistema aceptado hasta una fecha concreta), y que ha sobrevivido a una falsación (o a muchas):

[...] la corroboración no es un “valor veritativo”; o sea, no puede equiparársela a los conceptos de “verdadero” y “falso” (Popper, 2004, 257).

imágenes, a lo largo de lo escrito por Warburg, cumplen en el proceso de liberación astrológica. Solamente nos dice que estos fueron medios contribuyentes (ya fuera de forma negativa o positiva) a la lucha por esta liberación. En esta investigación nos encargaremos de desarrollar, de manera detallada, cómo Warburg, a través de sus trabajos, utilizó las imágenes procedentes de la stampa, para así poder determinar los eventos y modos específicos en que estas empiezan a cumplir un papel en la liberación humana respecto de las fuerzas que ejercían los demonios astrológicos, en el sentido de un paso en la emancipación intelectual y religiosa del hombre moderno.

Capítulo 1

El constructo conceptual de Aby Warburg dirigido al proceso de lucha por la liberación astrológica

En este capítulo nos referiremos a una serie de conceptos e investigaciones efectuadas por Aby Warburg, que nos permitirán dirigirnos a lo que debemos entender por el proceso de lucha por la liberación astrológica. El capítulo está dividido en siete partes: primero hablaremos de la idea que tuvo Warburg de comprender la Antigüedad como un modelo para la representación del movimiento intensificado; aquí es necesario discutir dos concepciones de suma relevancia a lo largo de la carrera del historiador: la *ninfa* y el *Pathosformel*. De seguido dejaremos clara la noción que tuvo Warburg respecto de lo dionisiaco y lo apolíneo. Para tal objetivo deberemos tomar en cuenta los primeros abordajes que hizo concernientes a lo propuesto por Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), y a la manera en que el artista alemán Alberto Durero (1471-1528) se relacionó con la Antigüedad. En la tercera parte nos dedicaremos a la moda *alla francese* y la moda *all'antica*, que representan los dos estilos presentes en el *Quattrocento* italiano, los cuales predominaban, el uno o el otro, según el gusto de la época. Una vez comprendidas ambas estéticas veremos cuál fue la importancia que les confirió Warburg a las artes aplicadas, donde tanto el estilo *alla francese* como el *all'antica* confluyeron en productos como el tapiz, los “utensilios” propios del amor cortesano, y las figuras de cera conocidas como *voti*. El valor proporcionado por el hamburgués hacia las artes aplicadas nos va a llevar directamente a la necesidad de explicar cómo funcionaban las festividades, ya que estos objetos artísticos fueron partícipes de muchas celebraciones. La fiesta, considerada como arte popular, es necesaria en orden a realizar una correcta historia de la cultura.

Al tener claros estos conceptos nos será un poco más sencillo tratar de uno de los temas más importantes de Warburg: las rutas (*Wanderstraße*) de supervivencia de la Antigüedad (*Nachleben der Antike*) a través de la Edad Media. Dicho apartado contiene tanto la ruta mitográfica medieval, ejemplificada con la representación de los siete planetas en una chimenea en Landshut, como la ruta astrológica, ilustrada por la investigación que realizó el historiador respecto del ciclo de frescos del *Salone dei mesi* del Palacio Schifanoia. Las vías tomadas por los dioses con el objetivo de sobrevivir en épocas posclásicas funcionarán como el puente por excelencia para referirnos, finalmente, a la teoría de la lucha por la liberación astrológica, dirigida a la emancipación intelectual del ser humano, la cual contiene como ejemplos el caso de Francesco Sassetti (1421-1490) y Giovanni Rucellai (1403-1481), en el que haremos un breve paréntesis para referirnos a Girolamo Savonarola (1452-1498) y Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494); y el caso de Martín Lutero (1483-1546) y la Reforma. Dentro del mismo tópico comentaremos algunos autores que influyeron sobre el constructo conceptual de Warburg en cuanto al proceso de liberación, a saber: Hermann Usener (1834-1905), August Schmarsow (1853-1936), Friedrich Theodor Vischer (1807-1887) y Tito Vignoli (1829-1914). Finalmente, concluiremos el capítulo con la inclusión de la conferencia del “Ritual de la Serpiente”, elaborada por el hamburgués en 1923, la K.B.W., y el texto de 1929 destinado a ser la introducción al *Atlas Mnemosyne*, los cuales nos esclarecerán acerca de a qué se refirió Warburg con la noción de liberación, rasgo alcanzado con la creación del espacio para el pensamiento que separa al sujeto y respecto del objeto.

1.1. La Antigüedad vista como un modelo para la representación del movimiento externo intensificado

Aby Warburg presentó su tesis doctoral en 1891,²⁵ esta se intituló *El Nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Botticelli: Una investigación sobre las representaciones de la Antigüedad en el primer Renacimiento italiano*. El historiador quería comparar el *Nacimiento de Venus* (c. 1482) (Fig. 1) y la *Primavera* (c. 1478) (Fig. 2), pinturas realizadas por Sandro Botticelli (c. 1445-1510), con representaciones de los mismos temas que podemos encontrar tanto en la literatura poética como en la teórico-artística contemporánea de la época. Warburg vio necesario situar al arte en relación con su entorno intelectual (Gilbert, 1972, 383). Se interesó en saber cuáles fueron los aspectos de la Antigüedad que concernieron al artista (y a su patrono) del *Quattrocento* italiano, y descubrió que la inclinación se centró en la concepción de la Antigüedad como un modelo para la representación del movimiento externo intensificado. La agitación se expresaba a través de motivos accesorios (*bewegtes Beiwerk*), como el ropaje y los cabellos, los cuales remitían a patrones de la Antigüedad tardía, tales como las ménades que participan del *Thiasos* de Baco. Para el hamburgués, estos arquetipos tuvieron implicaciones en la estética psicológica, en tanto que nos dan la posibilidad de estudiar la función del proceso de “empatía”²⁶ estética en la conformación de los estilos (Warburg, 2005a, 73).²⁷

El historiador propuso que el poeta Angelo Poliziano (1454-1494) pudo ser el guía para la elaboración del *Nacimiento de Venus*, ya que la forma en que el cuadro está hecho guarda estrecha relación con

25 El trabajo fue presentado el 8 de diciembre de 1891 en la Facultad de Estrasburgo, para el título de Doctor en Filosofía. No fue aprobada hasta el 5 de marzo de 1892. Ese mismo año el texto fue publicado por Leopold Voss, mas está fechado en 1893 (Warburg, 2005a, 333).

26 La noción de empatía relacionada con la psicología y la estética proviene de los textos de Robert Vischer (1847-1933), hijo de Friedrich Theodor Vischer (1807-1887), especialmente el *Über das optische Formgefühl* (1873) [*Sobre el sentido óptico de la forma: una contribución a la estética*] (Traducción del autor de la presente investigación a partir de la traducción en inglés que se encuentra en Magdalena Nowak (2011, 303-304)). Warburg se refirió a este libro en el prefacio de su tesis doctoral, ya que fue su fuente principal para estudiar la empatía (*Einfühlung*) (Wind, 1993, 109). Vischer habló de las *Imitationen der Perception* [las imitaciones de la percepción] (traducción del autor de la presente investigación), que significa que la percepción es una actividad mimética (Ekardt, 2011, 109). La empatía implica la participación activa por parte del espectador en una obra de arte u otras formas visuales; se daba una experiencia de intercambio entre el cuerpo del espectador y el objeto percibido. El significado del arte entonces recae en la recepción y en el recipiente, no necesariamente en el objeto. Hay un énfasis en las emociones del espectador hacia el objeto (Nowak, 2011, 303-304). Warburg creyó que la impresión de movimiento se genera a partir de la percepción que ocurre en el momento de ver la representación pictórica de una figura en movimiento. Los movimientos que percibimos son imitaciones, mediaciones entre sujeto y objeto. La sensación generada a través de la percepción es una réplica de la forma del objeto percibido (Ekardt, 2011, 109). La participación activa por parte del espectador está asociada a lo físico, le proporciona la capacidad, en el nivel emocional, de animar objetos inanimados. Para realizar esto se necesita del impulso mimético: la similitud y armonía entre el sujeto y objeto activa el sentimiento de empatía en el sujeto, la mimesis nos ayuda a identificarnos con el objeto, lo que hace que le transmitamos nuestro sentimiento a este. El cuerpo humano es el que nos da la medida para asimilarnos al objeto. Por medio de la imaginación podemos entrar en la relación mutua empática con el objeto, lo que hace que este tenga un valor emocional (Nowack, 2011, 305).

27 Desde 1889 Warburg había empezado a formularse su tema de tesis, donde en primera instancia le dio más énfasis al ropaje en movimiento como parte de la caracterización psicológica de los personajes. El historiador planteó la siguiente pregunta: ¿Cuál es la conexión entre la vida del periodo y la forma según la cual el ser humano es representado en su arte, y cómo esto se conecta con la visión individual de la vida? (Gombrich, 1986, 50-51). Lo anterior está íntimamente ligado con la conexión que estableció Warburg entre el arte y las formas de desarrollo de la civilización humana.

la *Giostra*,²⁸ poema escrito por el italiano a fuer del torneo de Giuliano de Medici (1453-1478) que aconteció en el año 1475 (Warburg, 2005a, 113).²⁹ Al pertenecer Poliziano al círculo intelectual de los Medici, y al ser la pintura de Botticelli –según Warburg– para ellos, es posible la posición del poeta como guía del pintor. ¿Por qué esto es importante? Los versos de la *Giostra* tienen una clara influencia de textos de la Antigüedad,³⁰ específicamente los trabajos de Publio Ovidio Nasón (43 a.C-17 d.C) (*Metamorfosis II* y los *Fastos*). Los rasgos rescatados por Poliziano de la Antigüedad ovidiana son las descripciones respecto de los movimientos de los ropajes y cabellos propios de unos relieves ficticios que se encontraban en la historia de Faetón de la *Metamorfosis*. Estas descripciones se remiten, a su vez, al *Primer himno homérico a Afrodita*, y probablemente a partir de ellas Botticelli representó las figuras de su cuadro. El artista florentino tuvo la posibilidad de encontrar modelos en el arte antiguo para visualizar a los personajes que se describían en los textos de Poliziano, ya que había suficientes ejemplos en los sarcófagos y en los relieves neoáticos que mostraban una representación similar del movimiento (Gombrich, 1986, 56-57). El uso de estos objetos procedentes de la Antigüedad queda ejemplificado en el momento en que Warburg (2005a, 83-84) se refirió a un dibujo (Fig. 3) el cual relacionó con el *Nacimiento de Venus*, creado seguramente por algún artista perteneciente al círculo de alumnos de Botticelli hacia finales del siglo XV. El boceto está directamente relacionado con los protagonistas de un sarcófago romano (Fig. 4) que se conserva en la abadía de Woburn; las dos imágenes son casi idénticas tanto en el uso del ropaje como en la postura.

Warburg (2005a, 78-79) también se refirió al tratado *Della Pittura*, escrito por el artista y teórico italiano León Battista Alberti (1404-1472) en 1435, que nos habla, en una de sus reglas pictóricas, de los movimientos de los cabellos, las ramas, hojas y vestimentas, los cuales son importantes dentro de la pintura, y deben ser representados de forma correcta. Al pintor no le conviene dejarse llevar por excesos que caigan en lo antinatural, el movimiento ha de estar donde el mismo viento sea el que lo cause. Ejemplo de la influencia de Alberti en el arte de la época se puede encontrar en los relieves realizados (Fig. 5) por Agostino di Duccio (1418-1481) para el *Templo Malatestiano* (*San Francesco* en Rimini). En ellos vemos la movilidad de los cabellos y el ropaje. El arquitecto de la renovación del templo fue el mismo Alberti, quien supervisó la construcción hasta el mínimo detalle, lo que llevó a Warburg a concluir que fue este teórico italiano quien influyó en la creación de las figuras de Agostino.

28 'Giostra' significa justa, que hace referencia al típico combate medieval que se realizaba entre dos contendientes, generalmente a caballo y con lanza.

29 El texto empezó a escribirse en 1476 y quedó inconcluso en 1478 por razón de la conspiración Pazzi y el asesinato de Giuliano. En el primer libro se describe el reino de Venus; en los otros dos se habla de la *ninfa* que debe de convertir al amor al cazador Giuliano (Warburg, 2005a, 113-114).

30 Jacob Burckhardt (1985a, 141-143) escribió que la literatura tanto griega como latina resultó, en muchos casos, de mayor importancia que los restos artísticos y las ruinas propias del mundo antiguo. La literatura grecolatina pasó a ser fuente de todo conocimiento en la época. A pesar del conocimiento de autores antiguos en Italia desde el siglo XIV, hasta el siglo XV no se iniciaron una serie de descubrimientos y la organización sistemática de bibliotecas, con la realización de copias y la constante traducción del griego. Tal era la importancia que Niccolò Niccoli (1364-1437), miembro del círculo de amigos de Cosimo de Medici *Il Vecchio* (1389-1464), invirtió toda su fortuna en comprar libros y, cuando se quedó sin nada, los Medici le proporcionaron las sumas necesarias para sus fines. Poggio, que fue en parte agente de Niccolò, encontró varios textos en las abadías del sur de Alemania (Saint Gall, por ejemplo), entre ellos seis discursos de Marco Tulio Cicerón (106 a.C-43 a.C) y trabajos de Marco Manilio (siglo I d.C), como el *Astronomicum*.

Los artistas del *Quattrocento* italiano debían asumir una postura, ya fuera esta de sumisión o resistencia, ante la visión de la Antigüedad que se ofrecía ante ellos en su época, es decir, la influencia de la Antigüedad se iba a determinar a partir de los intereses del artista y obviamente los del patrono (Warburg, 2005a, 112). En conformidad con Warburg (2005a, p. 112), Sandro Botticelli fue uno de aquellos pintores que podían ser maleables según las exigencias de la época, y en gran medida por ello para el historiador este personaje se convirtió en el máximo representante del arte florentino del primer Renacimiento. Cabe aclarar que los accesorios en movimiento que resaltó Warburg en las obras de Botticelli no son necesariamente vistos por el historiador como algo positivo: el uso de patrones clásicos para la expresión³¹ intensificada debe estar subordinado al propósito de la obra de arte. La práctica de aquellos como fines en sí mismos, utilizados solo para mostrar el virtuosismo del artista, hacían del arte clásico una referencia destructiva, meramente exhibicionista y carente de valor (Gilbert, 1972, p. 384).

Ahora expondremos dos conceptos de los cuales Warburg se sirvió para aludir a la influencia de la Antigüedad en la representación del movimiento intensificado de las figuras, los cuales apelan a las emociones e intereses de la sociedad florentina del *Quattrocento*. Estos conceptos son los de ninfa y *Pathosformel*.

1.1.1. La ninfa florentina

Los personajes femeninos en Botticelli que llegaron a representar este movimiento externo intensificado alcanzaron a convertirse dentro del constructo conceptual de Warburg en la *ninfa* florentina, la cual pasó a ser en el Renacimiento el tipo por excelencia de la mujer joven de la Antigüedad clásica. En su artículo de 1895 “El vestuario de los *intermezzi* de 1589: Los diseños de Bernardo Buontalenti y el *Libro de Cuentas* de Emilio de’ Cavalieri”,³² el hamburgués (Warburg, 2005b, 315) mostró a la *ninfa* como “[...] una de esas afortunadas creaciones con las que el Quattrocento italiano supo fundir de un modo tan feliz como absolutamente propio el genio del arte con la arqueología” (Warburg, 2005b, 315). Esta protagonista la podemos ver en las obras de arte, generalmente es “[...] una joven desenvuelta, caminando ligera con los cabellos sueltos y su traje ondeante ceñido a la antigua; o bien como personaje vivo en los festejos” (Warburg, 2005b, 315). La *ninfa* cumplió el papel simbólico de la liberación y emancipación para Warburg, a través de ella la Antigüedad bajo su forma clásica resurge, como en las obras de Botticelli (Gombrich, 1986, 127).

Ejemplos de la *ninfa* son fáciles de encontrar en el *Quattrocento*, el motivo se puede ver, entre otras imágenes, en los frescos de Domenico Ghirlandaio (1449-1494) de la iglesia de Santa Maria Novella (Fig. 6), en las pinturas de Botticelli, claro está, y en los frescos de Cosimo Rosselli (1439-1507) en la Capilla Sixtina (Warburg, 2005b, 327), entre otros. En su artículo de 1905, “Acerca de las *imprese*³³ *amoro*se en las más antiguas estampas florentinas”,³⁴ el historiador propuso como introductores y difusores

31 El problema de la expresión llegó a ser tan importante en Warburg que en la K.B.W. hay una sección respecto de la psicología de la expresión, y entre los primeros libros podemos encontrar el de Charles Robert Darwin *La Expresión de Emoción en Animales y Hombres* (Landauer, 1984, 28).

32 Este texto se tradujo al italiano por A. Giorgetti, se llamaba “Il costumi teatrali per gli intermezzi del 1589: I disegni di Bernardo Buontalenti e il libro di conti di Emilio de’ Cavalieri”, en *Atti dell’Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze*, en 1895. Sin embargo, para la versión del texto que estamos utilizando en la presente investigación, el traductor se basó en el texto alemán original de Warburg, publicado en *Die Erneuerung der Heidnischen Antike* (Warburg, 2005b, 376).

33 Emblemas, traducción del autor de la presente investigación.

34 Este artículo fue traducido al italiano por Giovanni Poggi, y publicado en 1905 en la *Rivista d’Arte* como “Delle “imprese amorose” nelle più antiche incisioni fiorentine” (Warburg, 2005j, 346).

de la *ninfa* a Donatello (c. 1386-1466), Filippo Lippi (*Fig. 7*) (c. 1406- 1469),³⁵ Antonio Pollaiuolo (c. 1432-1498)³⁶ y Andrea del Verrochio (c. 1435-1488) (Warburg, 2005j, 140).

1.1.2. Los Pathosformeln

Ahora bien, la *ninfa* no fue el único modelo extraído de la Antigüedad. Como quedó expuesto anteriormente, la influencia de la Antigüedad estaba determinada a partir de los intereses (problemas artísticos por resolver) que se tuvieran. Es decir, en orden a representar otra serie de manifestaciones en el arte del Renacimiento, también relacionadas con el movimiento intensificado, se recurrió a una serie de fórmulas expresivas, a las que la *ninfa* pertenecía, que surgen de los patrones antiguos: estas son lo que vamos a conocer en Warburg como *Pathosformeln*.³⁷

En el artículo “Durero y la Antigüedad italiana”, publicado en 1905, Warburg (2005k, 401-404) definió el concepto *Pathosformeln* como aquellas fórmulas expresivas que proceden de representaciones clásicas, y que son utilizadas para reflejar el dinamismo en el nivel plástico en el *Quattrocento* italiano; eran poses que se supone emitían estados de emoción entendidos por los espectadores de las obras (Guillemin, 2008, 613). Los *Pathosformeln* producen mensajes sensibles en el ser humano, y están enmarcados en un área geográfica y momento histórico determinados; estos periodos podrán perecer, pero los *Pathosformeln* se encuentran en la posibilidad de sobrevivir y resurgir en fases históricas sucesivas (Noriega, 2006, 294-295).³⁸ Warburg entonces pretendió rastrear la migración de tales fórmulas, las cuales se difundieron internacionalmente en épocas posclásicas (Guillemin, 2008, 614).

Una prueba de *Pathosformel* la podemos localizar en el tema de la *Muerte de Orfeo*, y la manera en que este se introdujo en el Renacimiento temprano. A partir de un grabado del norte de Italia (Ferrara) (*Fig. 8*) y un dibujo de 1494 realizado por Alberto Durero (*Fig. 9*),³⁹ los dos del mismo tema,⁴⁰ Warburg (2005k, 401-404) reforzó su teoría de que ya para la segunda mitad del siglo XV, Italia había buscado modelos propios de la Antigüedad para representar la conmoción exaltada y dramática. En el texto, la Antigüedad está personificada por el detalle de un jarrón de Nola (*Fig. 10*),⁴¹ el cual contiene el mismo

35 [...] es así como aparecen las Victorias de los arcos de triunfo romanos, o aquellas ménades danzantes que, conscientemente irritadas, se encuentran por primera vez en las obras de Donatello y Fillippo Lippi (Warburg, 2005j, 140).

36 [...] in the case of Pollaiuolo, so too in the workshop of Ghirlandaio, ancient sculpture worked like an illustrated academic textbook on the expression of intensified human pathos (Warburg, 2001, 24).
[[...] en el caso de Pollaiuolo, así como en el taller de Ghirlandaio, la escultura antigua funcionó como un cuaderno académico ilustrado respecto de la expresión del pathos humano intensificado.] (Traducción del autor de la presente investigación).

37 *Pathosformel* en singular, es decir, fórmula patética o fórmula del *pathos*.

38 De acuerdo con Simón Noriega (2006, 294-295),

Podríamos decir [...] que los pathosformeln vienen a ser, ni más ni menos, que la memoria visual de la historia. El pathosformel de la *ninfa*, por ejemplo, nació en la Grecia antigua, aludía a la juventud y la alegría, pero también a la tragedia del género humano, y reapareció con una fuerza prodigiosa en el arte florentino del renacimiento.

39 De acuerdo con Anna Guillemin (2008, 612) este es el año en que Durero empezó a representar temas clásicos y a estudiar artistas clásicos.

40 Estos trabajos serán tratados de manera más detallada en los capítulos 2 y 3.

41 El historiador remonta el modelo tanto del grabado y el dibujo a una obra que ahora está seguramente perdida, pero su carácter queda confirmado en el jarrón (Warburg, 2005k, 401).

tópico, y hace evidente la influencia de las formas expresivas de las que el arte de la Antigüedad se sirvió para encarnar una escena trágica en productos propios del Renacimiento, como el grabado:

[...] la muerte de Orfeo no es un mero recurso formal de taller, sino una experiencia anclada en el oscuro misterio de la saga dionisiaca con el cual reviven apasionadamente el espíritu y la palabra de la Antigüedad pagana [...] (Warburg, 2005k, 404).

1.2. Lo dionisiaco y lo apolíneo

La preocupación de Warburg por el movimiento viene desde la lectura que el historiador efectuó con su profesor Oscar Ohlendorff del *Laocoonte; o los límites de la poesía y la pintura*, libro escrito por Gotthold Ephraim Lessing y publicado en 1766. Este texto fue una de las bases que les dio dirección a los pensamientos de Warburg dentro de la historia del arte (Gombrich, 1986, 23-24). William Ross (en Lessing, 1836, VI-VIII), el traductor de la edición del *Laocoonte...* (1836) que utilizaremos como referencia, planteó que el objetivo de Lessing era indicar los rasgos en los que la poesía y la pintura difieren, y así marcar los límites de cada uno y de sus respectivos territorios. Para el pensador alemán, las artes plásticas son más rápidas en sus efectos que la poesía, ya que en el caso de la primera se muestra el objeto en sí, pero en la segunda se deben describir las partes que componen al objeto, lo cual conlleva un proceso más lento. La pintura tiene ventaja sobre la poesía en tanto que puede representar los distintos aspectos de la naturaleza. Por el contrario, la poesía posee el poder de trazar acciones desde el comienzo hasta el final, con sus causas y circunstancias. Esto es algo que para Lessing la pintura y la escultura nunca podrían llegar a alcanzar plenamente.

Lessing (1836, 1-3) se guió por la consideración de la teoría de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), expuesta en su libro *Historia del Arte en la Antigüedad*, publicado en 1764, la cual nos dice que las artes plásticas en la Antigüedad consistieron en la simplicidad y la serenidad majestuosa (el rasgo apolíneo), tanto en la actitud como en la expresión. Winckelmann tomó como ejemplo la escultura *Laocoonte y sus hijos* (c. 25 a.C) (*Fig. II*), en la que se representa el dolor en cada una de las partes del cuerpo del sacerdote, pero a su vez se expresan sin ningún exceso la cara y la actitud de aquel. Este conjunto escultórico constituyó el grado más alto de perfección del arte griego (Lessing, 1836, 269). Lessing estaba interesado en por qué es legítimo para Virgilio (70 a.C.-19 a.C.), en la *Eneida* (siglo I a.C), describir los gritos del sacerdote (Laocoonte), mientras al escultor sólo se le permite un suspiro ahogado de angustia. La forma en que fue hecha la escultura refleja el ideal de belleza que se supone que las artes plásticas deben seguir, ese momento de expresión enmarcada dentro de una serenidad majestuosa, sin excesos ni exageraciones: la doctrina del momento fecundo (Lessing, 1836, 1-3).

La pintura y escultura eran para los griegos –en conformidad con Lessing (1836, 12)– una manifestación artística que se encargaba solamente de la representación de objetos bellos. Toda pieza artística que sea incompatible con la belleza debe ser sacrificada. A la hora en que la pasión y la expresión se ejecutan en un grado violento, donde se evidencian exageradas contorsiones (el rasgo dionisiaco), la magnificencia que se suponía debía desarrollar la obra, a través de una disposición serena, desaparece. Los artistas de la Antigüedad evitaron caer en los excesos, y si pretendieron una noción de furor, la incorporaron de tal modo que hubiese siempre cierta percepción de belleza en la imagen (Lessing, 1836, 19-20), de tal manera que la alusión a la ira se convertía, por ejemplo, en severidad:

Jupiter hurling his thunderbolt was fierce with indignation in the song of the poet; in the sculptor's image he was simply grave (Lessing, 1836, 20).

[Júpiter lanzando su rayo era feroz con indignación en la canción del poeta, en la imagen del escultor él era simplemente severo.]⁴²

42 Traducción del autor de la presente investigación.

Para Lessing (1836, 150-151), las artes plásticas hacen uso de figuras y colores en el espacio, en contraste con la poesía, que articula sonidos en el tiempo. En el caso de la primera, los signos están compuestos de tal manera que expresen objetos que coexisten, o un objeto cuyas partes coexisten; estos objetos son los cuerpos. En el caso de la poesía, los signos, que son consecutivos, solo pueden expresar cosas que, ya sea ellas mismas, o las partes que las componen, sean consecutivas; estas son las acciones. En síntesis, la representación del cuerpo es dominio del pintor, y la narración del acto es del poeta, esto no significa que los cuerpos pertenezcan solo al espacio, ya que también se encuentran en el tiempo. La pintura puede mostrar la acción, pero solo mediante la imitación a través de los cuerpos. A su vez, las acciones no pueden existir sin un cuerpo que las realice, así que la poesía puede incorporar cuerpos, pero solo mediante la imitación a través de las acciones (Lessing, 1836, 150-151). El arte plástico entonces es espacial y simultáneo, la poesía es temporal y sucesiva (McClain, 1985, 41).

Lo que le interesó a Warburg en lo que proponía Lessing es el problema de la expresión del sufrimiento, de restricción y abandono en estados emocionales extremos. El *pathos* desmedido no puede ser legítimo en las artes visuales ya que la obra es estática y solo puede insinuar un movimiento, pero si la pintura y la escultura abandonan esta restricción, lo que sucede es una transgresión de su propio dominio, el cual es el de la belleza visual. Warburg consideró estos excesos en el arte como signos de debilidad, símbolos del declive moral (Gombrich, 1986, 23-24).

Entre 1887 y 1888 Warburg recibió un seminario respecto de arqueología clásica con el profesor Reinhard Kekulé von Stradonitz (1839-1911). En esta clase el hamburgués hizo su primer trabajo de investigación independiente, el cual tenía que ver con la evolución de la representación del tema de la lucha entre los lapitas y los centauros, desde el frontón del templo de Zeus en Olympia (*Fig. 12*), hasta las metopas del Partenón (*Fig. 13*) (Gombrich, 1986, 37). Warburg describió la fuerza con la que el centauro en el Templo de Hefestos toma a su presa (*Fig. 14*) (Gombrich, 1986, 37):

The animal strength with which the Centaur grips his victim and the savage desire which even approaching death cannot stifle, are splendidly rendered [...] and yet the best thing is absent from this style: beauty. For beautiful these groups are not. If one says of them that they show passionate movement without losing in clarity, this is the highest tribute one can pay [...] (Warburg en Gombrich, 1986, 38).

[La fuerza animal con la que el Centauro ase a su víctima y el deseo salvaje que ni siquiera la muerte acercándose puede sofocar, están espléndidamente representados [...] y sin embargo lo mejor está ausente de este estilo: la belleza. Porque estos grupos no son bellos. Si uno dice de ellos que muestran movimiento apasionado sin perder en claridad, este es el tributo más alto que uno puede darles [...].]⁴³

Warburg enfatizó el exceso en la representación como algo que, a pesar de ser efectivo, no es bello, se sale del parámetro de lo que puede ser parte de la belleza y se inclina más a reflejar un movimiento apasionado cuya fuerza es instintiva (animal), y que carece de lo racional. Este trabajo fue fundamental para las futuras dudas que va a tener Warburg respecto de lo propuesto por Lessing (Weitz, 1972, 108), ya que las esculturas analizadas demuestran que la Antigüedad sí caracterizó la conmoción excesiva. El historiador recordó este primer trabajo cuando efectuó las asignaciones que le encargó su profesor de Breslau August Schmarsow,⁴⁴ en Florencia en 1888 (Gombrich, 1986, 40).⁴⁵

43 Traducción del autor de la presente investigación.

44 En el apartado “La lucha por la liberación”, nos referiremos de forma detallada a lo que proponía Schmarsow.

45 Schmarsow se encontraba en esos momentos realizando una campaña para la fundación del Instituto Alemán para la Historia del Arte en Florencia (*Kunsthistorisches Institut in Florenz*). Para probar el deseo y factibilidad de tal empresa el historiador juntó ocho estudiantes de varias universidades para seminarios sobre Masaccio y la escultura italiana; en este grupo se encontraba Warburg (Gombrich, 1986, 40).

Schmarsow le asignó la tarea a Warburg de discutir el estilo del relieve en la escultura florentina. Los relieves (*Fig. 15*) de los maestros del *Quattrocento* se encuentran lejos de ser naturalistas, y más bien caen en arreglos decorativos y ornamentales que no tienen nada que ver con el estudio de lo natural. La tendencia del artista florentino a usar movimientos exagerados en el ropaje contradecía la idea de la búsqueda de fidelidad a la naturaleza que se cree se tenía en la época. Bien sabía Warburg que se podían encontrar imágenes paralelas a estas en la Antigüedad clásica (Gombrich, 1986, 43-44), lo que implicaba que el gusto por lo antiguo de la sociedad italiana del siglo XV no iba de acuerdo con la noción de belleza griega establecida por Winckelmann y Lessing.

A partir de sus estudios en Florencia, el hamburgués empezó a tomar en cuenta aquellas manifestaciones artísticas donde se intenta representar la expresión y las emociones por medio de los cuerpos y los accesorios que estos pueden poseer. Sí, Warburg vio el movimiento intensificado como debilidad moral, y no propio de lo bello, pero eliminó de su pensamiento la idea de que las artes poseen un dominio y se encuentran restringidas, ya que desde la Antigüedad los gestos agitados están presentes en las artes plásticas (Gombrich, 1986, 43-44), y estos apelaron a las necesidades de la sociedad del *Quattrocento* italiano.

En 1889 Warburg leyó un ensayo en el seminario de Carl Justi (1832-1912), en la Universidad de Bonn, titulado “Towards a Critique of the Laocoon in the light of Florentine Quattrocento Art” [Hacia una crítica del Laocoonte a la luz del Arte del Quattrocento florentino].⁴⁶ En este trabajo discutió los relieves de Lorenzo Ghiberti (*Fig. 15*) (1378-1455) para contrastar el tratamiento de la realidad del artista con lo propuesto por Lessing. Este mismo año el historiador empezó la formulación de su problema de tesis doctoral (Gombrich, 1986, 50-51), la cual ya discutimos.

Las artes plásticas carecen de las barreras que Lessing había establecido a partir de Winckelmann, los *pathos* excesivos forman parte de las fórmulas que la Antigüedad legó a las siguientes épocas. Estas expresiones poseen un carácter psicológico, y su repetición significa que implicaban algo en el momento en que se empleaban. Warburg (2005s, 217-219) contradujo la concepción que tenían tanto Winckelmann como Lessing respecto de la escultura del *Laocoonte y sus hijos*: esta no representa ese punto máximo de la serena grandeza, sino que es propio de una comprensión dionisiaca de la Antigüedad. En su artículo “La aparición del estilo ideal a la antigua en la pintura del primer Renacimiento”, publicado en 1914, el historiador escribió:

Refiriéndose al informe de una excavación de 1488 en el que se manifiesta la admiración hacia el grupo del Laocoonte por su extraordinaria capacidad expresiva patética –una manifestación diametralmente opuesta a la todavía hoy viva concepción de Winckelmann sobre la esencia de la Antigüedad– el conferenciante invitó a los presentes a experimentar libres de prejuicios la doble naturaleza del legado antiguo. Como han demostrado los historiadores de la religión, el trágico “desasosiego clásico” pertenece por esencia a la cultura de la Antigüedad grecorromana, la cual debe ser contemplada bajo el símbolo de “un Hermes doble de Apolo-Dionisos” (Warburg, 2005s, 217-219).

Con la reivindicación del rasgo dionisiaco de la Antigüedad como el medio por el cual esta se introdujo en el *Quattrocento*, Warburg ubicó el semblante apolíneo como el estilo triunfante que se difunde en el *Cinquecento*, lo que no significa que Dionisos haya muerto, sino que fue derrotado, y el gusto por la “serena grandeza” llegó a predominar en la mayoría de los sectores. Pero no existió uno primero que otro, sino que, a partir de las exigencias de los artistas y sus patronos, predominó en una época el caos (Dionisio), y en la otra el orden (Apolo). El *Hermes doble* puede aparecer de manera simultánea, esto lo ejemplificó Warburg (2005a, 94) con los reversos de dos medallas que poseen el retrato de Giovanna Tornabuoni. En la primera de las medallas vemos a las tres gracias desnudas y serenas (*Fig. 16*), pero en el caso de la segunda se muestra una figura que exhibe el movimiento intensificado en la vestimenta

46 Traducción del autor de la presente investigación.

y en el cabello (*Fig. 17*); esta mujer es Venus en el momento en que se aparece ante Eneas y sus acompañantes (Warburg, 2005a, 96). El ligamen de dichos elementos con la Antigüedad se da cuando el hamburgués se refirió a la *Eneida* de Virgilio (70 a.C-19 a.C), donde dice:

Como una cazadora, había colgado de sus hombros, según era costumbre, un arco ligero, y había dejado que sus cabellos flotasen al viento; su rodilla estaba desnuda, y un nudo recogía los pliegues flotantes de su vestido (Virgilio en Warburg, 2005a, 96).

En su artículo “Sandro Botticelli” publicado en 1898, el historiador expuso que a finales del siglo XV la belleza lograda por el primer Renacimiento, representado por Botticelli, se acaba, y lo que entendemos por influencia de la Antigüedad cambia (2005c, 128). En el texto “Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara”, de 1912, Warburg (2005q, 433) relacionó los frescos del *Salone dei Mesi* (*Fig. 18*) del Palacio Schifanoia realizados por Francesco del Cossa (c. 1430-c. 1477),⁴⁷ con las obras consumadas por Raffaello Sanzio (1483-1520) da Urbino en la Villa Farnesina (*Fig. 19*); la transición estilística entre los dos le pertenece a Botticelli. El trabajo de Cossa todavía no estaba preparado para enseñar el punto más elevado del modo ideal anticuario, perfil que va a ser característico del Renacimiento tardío, es decir

[...] la Venus de Cossa aún no estaba preparada para ascender desde la región inferior del realismo de los trajes *Alla francese*⁴⁸ hasta el éter luminoso de la “Venere aviatica” de Villa Farnesina (Warburg, 2005q, 433).

Gracias a la copia en dibujo que realizó Alberto Durero del grabado ferrarés de la *Muerte de Orfeo*, el cual expusimos anteriormente, sabemos que Italia transmitió sus *Pathosformeln* en Europa, esto hizo que la Antigüedad fuera conocida bajo un velo italiano, es decir, la primera aproximación de Durero a los referentes clásicos estaba filtrada por el país del sur de Europa (Warburg, 2005k, 401-404),⁴⁹ lo que hacía que la Antigüedad se presentara en su forma más expresiva y caótica. Posteriormente Durero trató de manera distinta estas formas expresivas y cambió su percepción de la Antigüedad (Warburg, 2005k, p. 407); el alemán no sucumbió ante esta Antigüedad italianizada, en estos momentos personificada para él por las obras de Andrea Mantegna (c. 1431-1506), cuya Antigüedad era propia de un *pathos* heroico y teatral, y por Antonio del Pollaiuolo (c. 1431-1498), quien hacía énfasis en una retórica muscular exagerada (Warburg, 2005k, 404-406). Warburg (2005k: 406) propuso que en parte la resistencia de Durero

47 Todo el ciclo de frescos no fue realizado únicamente por Cossa; Ercole de ‘Roberti (c. 1451-1496) y Cosimo Tura (c. 1430-1495) también participaron (Burucúa, 2003, 18).

48 Los cuales explicaremos en el siguiente apartado “La moda *alla francese* y la moda *all’antica*”.

49 Erwin Panofsky (1987, 294) expuso en el capítulo “Alberto Durero y la Antigüedad” de su libro *El significado en las artes visuales*, que el norte, en principio, no llegó a tener contacto directo con la Antigüedad. Las ideas entre ellos resultaban muy distintas y chocantes entre sí, por lo tanto, el norte de Europa necesitó de un intermediario para comprender a la Antigüedad, y este fue el Renacimiento temprano italiano. ¿Cómo se dio la aproximación a este movimiento del sur?: a través de Alberto Durero. El historiador alemán escribió que las obras realizadas a finales del siglo XV y a principios del XVI por Durero marcan el inicio del estilo del Renacimiento en el norte. El artista vio la Antigüedad como un “reino” que debía reconquistarse; pretendía educarse en la visión clásica respecto de la fuerza expresiva y la belleza inherentes al cuerpo humano. A partir de los viajes que hizo a Italia, logró recoger el conocimiento para poder realizar su programa renacentista, su reconquista (Panofsky, 1987, 263-264).

se debió al estilo sereno, estático, aprendido del norte,⁵⁰ lo que le permitió al alemán familiarizarse con la Antigüedad no solo mediante la representación del movimiento con carácter dionisiaco, sino también por medio del rasgo apolíneo que aquella podía ofrecer. El artista buscó las proporciones ideales del cuerpo humano y para ello se inspiró en la figura del *Apolo Belvedere* (Fig. 20), el cual conoció a través del libro de dibujos denominado *Codex Escurialensis* del taller de Domenico Ghirlandaio. Se sirvió, además, de Vitrubio a la hora de aplicar las medidas adecuadas para la representación del cuerpo humano.⁵¹ Fue este sentido apolíneo lo que predominó en la obra del alemán, lo que le dio la posibilidad de rechazar el manierismo de la Antigüedad italianizada desarrollada en el *Quattrocento*. El acercamiento sereno de Durero a la Antigüedad irónicamente causó que los italianos, específicamente el pueblo de Venecia, consideraran su arte como algo lejano al espíritu antiguo (Warburg, 2005k, 406). En íntimo acuerdo con Warburg, Erwin Panofsky (1987, p. 269) expuso:

[...] Durero apostó a favor de la Antigüedad clásica y en contra del Quattrocento. Sus modelos italianos presentaban, por un lado, figuras delicadas y gráciles, delimitadas por contornos caligráficos y animadas por un movimiento nervioso, totalmente conformes al gusto dominante del Quattrocento, por el otro, figuras que por su sólida construcción, modelado plástico y energía masiva se aproximaban al estilo de la estatuaria clásica. Durero percibió y recalcó estas cualidades clásicas [...] Pero esto no debe impedirnos ver que el estilo clásico contrapuesto así por Durero al Quattrocento le había sido hecho accesible por el propio Quattrocento. Si le fue posible el artista volver a traducir el idioma italiano al lenguaje de la Antigüedad, lo debía a aquellos mismos italianos que él “enmendaba”. Fue el mismo Quattrocento el que enseñó a Durero cómo superarlo.

La reintroducción de la Antigüedad en el Renacimiento no es *apolínea* sino *dionisiaca*, y bajo un proceso de comprensión de aquella, más la influencia en parte del *Apolo de Belvedere* y de los relieves del Arco de Constantino, llegamos a tener esa serenidad clásica tan característica de lo que creemos que es el Renacimiento, pero que en realidad corresponde específicamente al *Cinquecento* italiano. Como dijimos anteriormente, el “caos” reina en el *Quattrocento*, el “orden” en el *Cinquecento*. En su conferencia “La Aparición del estilo ideal...”, Warburg (2001, 8) ejemplificó la influencia del Arco de Constantino con el fresco *La Batalla del puente Milvio*, (Fig. 21) elaborado por Giulio Romano (c. 1499-1546) en conjunto con miembros de la Escuela de Rafael.

1.3. La moda *alla franzese* y la moda *all'antica*

Cuando puntualizamos respecto de Durero, discutimos el estilo sereno y estático aprendido en el norte de Europa, este está relacionado con lo que refirió Warburg en la cita que expusimos respecto del Schifanoia, cuando nos habla del realismo de los trajes *alla franzese* (como el que posee Venus), el cual se contrapone al ideal anticuario, *all'antica*. ¿Qué son estos estilos *alla franzese* y *all'antica*?

En su tesis doctoral Warburg (2005a, 343) vinculó el espacio incorporado en *Primavera* con el jardín medieval del amor cortesano, el cual tenía un significado astrológico en las imágenes que exponían la regencia del planeta Venus sobre el mes de abril. A pesar de ser este un espacio de tradición medieval, la forma en que Botticelli mostró las figuras cambió, las mujeres que se mueven en su cuadro son *ninfas*,

50 Fritz Saxl (1970, 107-108) expuso que en 1505 Durero vuelve a Italia, donde se queda hasta 1507. En este segundo viaje la colonia alemana en Venecia le pidió pintar un retablo para el altar de la Iglesia de san Bartolomeo. Un dibujo hecho para esta pintura muestra los cambios estilísticos por los que el artista pasó, y hace notar la fusión entre el estilo alemán y el italiano. La mirada y los labios abiertos llevaban una expresión derivada de los modelos antiguos; el cabello y el rostro redondeado venían de Alemania.

51 Además, gracias a Saxl (1970, 107-108), sabemos que Durero conoció las teorías de Leonardo da Vinci y empezó a estudiar los tratados italianos respecto de la belleza ideal.

lo que demuestra una dirección hacia la estilización clásica (Warburg, 2005a, 343). Entonces hay dos formas de representación, una que quiere caracterizar a los personajes según una concepción clásica (*all'antica*), la cual se presenta como fórmulas expresivas (*Pathosformeln*), y otra que se proyecta según una tradición cortesana de origen medieval (*alla franzese*), que está, en última instancia, relacionada con una concepción astrológica de los dioses.⁵² Entonces, la tensión entre la moda *alla franzese* y la moda *all'antica* está íntimamente articulada con la transición entre el tardo Medievo y el primer Renacimiento, la cual sucedió hacia 1465 (Warburg, 2005j, 136).

El texto de Warburg (2005d, 133) “Crónica pictórica de un orfebre florentino”, de 1899, nos ayuda a definir estas dos corrientes: podemos traducir el arte *alla franzese* como ‘realismo ingenuo’, un movimiento que une, sin discriminación alguna, el presente y el pasado; y al arte *all'antica* como ‘idealismo anticuario’, tendencia que considera rasgo esencial de la Antigüedad revivida la fidelidad, en el nivel arqueológico, a las vestimentas y ornamentos típicos del pasado. El “realismo” fue propiciado por los tapices borgoñones, la pintura devota flamenca y el grabado; este estilo formaba parte de las fuerzas que obstaculizaban la creación del estilo ideal anticuario. El predominio de la moda *all'antica* se dio sólo después de la lucha contra el realismo propio de la tradición tardo-medieval que la corte borgoñona conservaba. Pero la disputa no era necesariamente en bandos divididos, sino dentro de los mismos cuadros, es decir, los *Pathosformeln* que resurgieron en talleres como el de Pollaiuolo y el de Ghirlandaio se mezclaron con la moda *alla franzese*, esto por razón de querer satisfacer las dos tendencias del momento, lo que llevó a un estilo mixto (Warburg, 2005s, 217). De ahí surge que las figuras en movimiento, idealizadas, de Botticelli en la *Primavera* estén representadas en un jardín de amor cortesano medieval. Esto también lo podemos ejemplificar con un dibujo posiblemente realizado por el grabador florentino Maso Finiguerra⁵³ (1426-1464), llamado *Paris y Helena de pie en un pabellón decorado con un friso de putti* (Fig. 22), el cual es parte de la *Crónica Pictórica Florentina*, una serie de noventa y nueve dibujos atribuidos a su vez a Finiguerra, efectuados a principios de la década de 1470, que exponen escenas y personajes de la historia antigua, tanto del ámbito sagrado como del profano. Esta imagen se supone pretendía mostrar el rapto de Helena, pero lo que vemos es a una pareja vestida al gusto de la moda francesa, de las cortes borgoñonas; al final el rapto es solo la excusa para exhibir el vestuario de la época. De hecho, el rapto se reduce a que Paris invita a Helena a seguirle, lo demás que hay de clásico es el pabellón columnado en el que se encuentran, que está decorado con un friso de putti (Warburg, 2005d, 133).

¿Pero cómo los tapices borgoñones y la pintura devota flamenca tuvieron algún impacto en la sociedad italiana en el *Quattrocento*? En el texto “Arte flamenco y arte florentino en el círculo de Lorenzo de Medici hacia 1480”, publicado en 1901, Warburg (2005e, 25) profundizó sus estudios respecto de la influencia del arte flamenco en la Italia renacentista. Gracias a una serie de archivos de Florencia, el historiador pudo mostrar algunos de los protagonistas de la relación entre el norte de Europa e Italia, donde familias de la alta sociedad tenían gusto por los productos flamencos. El hamburgués se dio cuenta de que la familia Medici tenía por lo menos dieciséis tapices flamencos, esto gracias a los inventarios conservados de los bienes artísticos que los Medici tenían en Villa Careggi en 1482. Gracias en parte a ellos la tradición o moda *alla franzese* se difundió en el sur: el tema profano, de corte flamenco, se introdujo tanto en la vida como en el arte florentinos (Warburg, 2005e, 246-247). Esto desmitifica la noción de que solo Italia influyó en el arte y el pensamiento en épocas del Renacimiento; los intercambios fueron por ambas partes. El norte y el sur deben ser contemplados como una sola región cultural (Bing, 2005, 61-62).

52 El rasgo astrológico lo veremos más adelante, por ahora nos enfocaremos en las diferencias e intercambios entre el estilo *all'antica*, y el estilo *alla franzese*.

53 Existe la posibilidad de que también pertenezca a Baccio Baldini, o al círculo de Baccio Baldini.

Ya este tema había sido planteado anteriormente por Jacob Burckhardt (1818-1897), historiador por el cual Warburg se vio sumamente influido, de quien hablaremos con mayor detalle en el apartado respecto de las festividades. De hecho, el texto “El arte del retrato y la burguesía florentina: Domenico Ghirlandaio en Santa Trinità, los retratos de Lorenzo de Medici y su familia”, publicado en 1902, fue escrito por el historiador (2005f, 148) con la pretensión de que fuera visto como un apéndice a la investigación que llevó a cabo Jacob Burckhardt en relación con el “retrato”, trabajo que se encuentra en sus póstumos *Beiträgen zur Kunstgeschichte von Italien* (1898) [Contribuciones a la Historia del Arte de Italia].⁵⁴ El artículo continúa las ideas de la publicación anterior del hamburgués “Arte flamenco y arte florentino...”, respecto de la correspondencia entre la cultura burguesa y la cultura artística en el círculo de Lorenzo de Medici (1449-1492). En conformidad con Warburg (2005f, 149) en el Renacimiento florentino era el retratado el que determinaba los cambios en el nivel estilístico para la producción de su cuadro, y no su retratista. Para corroborar tal hipótesis se sirvió de un fresco (*Fig. 23*) de Domenico Ghirlandaio que se encuentra en la capilla de Santa Trinità en Florencia, donde se comprueba, en la forma en que fueron retratados los distintos personajes, el interés por parte de los mecenas del *Quattrocento* en el ilusionismo y la verosimilitud en el nivel de representación que tenían las figuras humanas, animales y paisajes pertenecientes al norte de Europa (Warburg, 2005g, 229). Grandes maestros nórdicos como Rogier van der Weyden (c. 1399-1464) impactaron en la manera de elaborar la pintura italiana; estos artistas eran del gusto de la alta sociedad florentina y de algunos de los grandes artistas del temprano Renacimiento italiano (Warburg, 2005h, 249). Notorio ejemplo de estas uniones es la demostración de que los pastores de Hugo van der Goes (c. 1430/1440-1482) del *Retablo Portinari* (*Fig. 24*), vuelven a aparecer en el cuadro *Adoración de los pastores* de Ghirlandaio (*Fig. 25*) (Gilbert, 1972, 383), en Santa Trinità.

1.4. La importancia de las artes aplicadas en Warburg

La utilización de un producto procedente de las artes aplicadas como el tapiz para hacer historia del arte es un rasgo esencial en Warburg. El historiador creía que en orden a posicionar esta disciplina como una rama esencial para la ciencia de la cultura se debía hacer uso de las artes menores. En “Arte Italiano y astrología internacional...”, Warburg (2005q, 434) expuso que la única manera para entender los grandes procesos evolutivos consiste en dirigirse a un detalle específico, preciso, y para hacer esto se necesita de un análisis iconológico que vea la Antigüedad, la Edad Media y la Edad Moderna como periodos interrelacionados, en los que consideremos como objeto de estudio tanto las grandes obras de arte como las artes aplicadas, ya que los dos productos funcionan en tanto que documentos expresivos de igual importancia para la realización de una “psicología histórica de la expresión humana”⁵⁵ (Warburg, 2005q, 434).

En su cuaderno de notas *Bayonne* de 1927, Warburg (en Gombrich, 1986, 265) escribió lo siguiente:

Works of applied art have the misfortune of being regarded as products of the lower faculties of *homo faber* and of being relegated to the basement of the museum for the history of the human mind where, at best, they are shown as creations of technical interest. Who would so easily hit on the idea of responding to such precious showpieces as to sensitive reflector of the outward and inward life of their period? (Warburg en Gombrich, 1986, 265).

54 Traducción del autor de la presente investigación.

55 En una carta de Warburg a su hermano Max, del 16 de abril de 1924, el historiador se refirió a la visita que le hizo el filósofo neokantiano Ernst Cassirer el 10 de abril de 1924. Warburg le habló a Max de sus estudios de 1912 respecto del Palacio Schifanoia, donde postulaba una psicología histórica de la expresión humana. Sin embargo, después de su reunión con Cassirer transformó esta idea en una “Teoría general del movimiento humano como fundamento de una ciencia general de la cultura” (Binswanger y Warburg, 2007, 197).

[Los trabajos de arte aplicado tienen la desgracia de ser vistos como productos de las facultades menores del *homo faber* y de ser relegados al sótano del museo para la historia de la mente humana, donde, en el mejor de los casos, son mostrados como creaciones de interés técnico. ¿A quién se le iba a ocurrir tan fácilmente la idea de responder a esas preciosas piezas como a un reflector sensible de la vida exterior e interior de su periodo?]⁵⁶

Las artes menores involucradas en la imaginería popular de Florencia y Borgoña las valoró el historiador como elementos clave para entender la mentalidad que se había manifestado en ese periodo (Gombrich, 1986, 134). En “Crónica pictórica...”, Warburg (2005d, 134) se refirió a la *Crónica Pictórica Florentina*, mencionada anteriormente, cuya importancia se encuentra en que nos da nuevas perspectivas sobre la historia y la psicología de las artes menores florentinas (Warburg, 2005d, 131), las cuales nos ayudan a elucidar los procesos culturales del ser humano durante el temprano Renacimiento.

Gombrich (1986, 34) remarcó la importancia que tuvo Karl Gotthard Lamprecht (1856-1915) en cómo manejó Warburg las imágenes en sus investigaciones. Lamprecht analizaba aquellos objetos que podían resultar insignificantes frente a las grandes obras de arte. Realizó un estudio de las iniciales medievales que le sirvieron como ejemplo de la mentalidad “simbólica” de la Edad Media, cuyo arte, para él, era puramente ornamental. Así, el valor sintomático que le daba Lamprecht a toda reliquia pictórica del pasado hizo de Warburg un seguidor del historiador alemán. De acuerdo con Gombrich (1986, 37),

[...] if there is one man who may be called Warburg’s real teacher, it is Lamprecht. The interest in psychology, the wide evolutionary perspective, the determination to see and investigate all manifestations of culture impartially and to class art and artifacts on them, the interest in periods of transitions for what they can tell us of the psychological dynamics of progress –all this and more [...] remained with Warburg. (Gombrich, 1986, 37).

[...] si hay un hombre que puede ser llamado el verdadero maestro de Warburg, es Lamprecht. El interés por la psicología, la amplia perspectiva evolucionaria, la determinación de ver e investigar todas las manifestaciones de la cultura de manera imparcial, y el clasificar el arte y los artefactos entre ellos, el interés en periodos de transición por lo que estos nos pueden decir de la dinámica psicológica del progreso; todo esto y mucho más [...] permaneció con Warburg.]⁵⁷

Procederemos a hablar de tres productos de las artes aplicadas empleados por Aby Warburg a lo largo de sus estudios, *scil.*: el tapiz flamenco, los “utensilios” característicos del amor cortesano y los *voti* de cera.

1.4.1. El tapiz flamenco

El tapiz flamenco se convirtió en el medio por excelencia para confeccionar temas de la Biblia, de la historia antigua y de la época feudal. En ellos, además, las figuras vestían ropajes cortesanos borgoñones, a la moda y gusto de la sociedad de la época. Los tapices se volvieron objetos de sumo valor, lo que hizo que se intentara traer tejedores flamencos a trabajar a Italia (Warburg, 2005g, 229). En su artículo “El trabajo campesino en los tapices flamencos”, publicado en 1907, Warburg (2005m, 257) consideró el tapiz como el ancestro del arte impreso, esto por razón de que los tapices no eran creaciones únicas, sino que el modelo representado se podía repetir la cantidad de veces que se pidiera y así crear múltiples

56 Traducción del autor de la presente investigación.

57 Traducción del autor de la presente investigación.

tapices del mismo tópico y forma, lo que tiene su similitud con la técnica de reproducción múltiple del grabado. A esto se agrega el hecho de que el tapiz es un soporte móvil, está separado de la pared que va a decorar, a diferencia del fresco, lo que lo hacía un vehículo iconográfico difusor sumamente relevante. El paño (tapiz) se transformó en el transporte de las figuras nórdicas que encarnaban temas de la Antigüedad y de lo caballeresco en un estilo *alla francese*. Por esto se gana el título de antecesor del arte de la imprenta, el cual resultaba mucho más efectivo que el tapiz en tanto que era más económico, por lo que llegó a reemplazarlo en las casas de la sociedad burguesa.

En el texto “Aeronaves y sumergibles en la imaginación medieval”, de 1913, el hamburgués se refirió a dos tapices nórdicos del siglo XV⁵⁸ en los cuales están representadas una serie de figuras a la moda cortesana borgoñona. Los tapices describen la vida de Alejandro el Grande (356 a.C.-323 a.C). En uno de ellos (Fig. 26) se narra la leyenda de cómo viajó hacia el cielo en una celda, la cual era halada por cuatro grifos, y al lado de esta vemos cómo se sumergió en el mar dentro de un barril de cristal; por último se le muestra armado, en guardia contra una serie de monstruos. Para la sociedad del momento el tapiz escenificaba de manera fiel y concreta la historia, ya que cuenta lo escrito en el *Romance de Alejandro*, texto originalmente griego que se difundió en épocas posteriores en veinticuatro lenguas diferentes, y al que se le añadió gran cantidad de elementos fantásticos, pero que permitió la supervivencia de Alejandro tanto en oriente como en occidente (Warburg, 2005r, 275). Este tapiz es para Warburg (2005r, p. 279) un documento de cómo la Antigüedad era percibida en Europa:

El sobrecargado realismo de sus vestimentas y su fantasía romántica—su estilo externamente anticlásico—no debe impedirnos ver que el recuerdo de la grandeza de la Antigüedad se mostraba en el norte con la misma energía que en Italia y que esta “Antigüedad a la borgoñona” contribuyó, lo mismo que la “italiana”, a la gestación de aquel hombre moderno determinado a conquistar el mundo (Warburg, 2005r, 279).

1.4.2. Los “utensilios” de la sociedad florentina

Si consideramos funcionalmente la *Primavera* de Botticelli, podemos decir que esta conserva rasgos del amor cortesano, como se confirma con el jardín medieval donde se ubican las figuras. El amor cortesano fue un género dedicado a insinuar de manera discreta las relaciones amorosas mediante una serie de objetos, denominados “utensilios” por el historiador: cajas de regalo, tapices y elementos para cortejos festivos como estandartes, blasones y vestimentas (Warburg, 2005a, 343). Con estos “utensilios”, Warburg podía indagar más en la cultura de la sociedad florentina del *Quattrocento*, por razón de que estos productos eran valores expresivos de las maneras de pensamiento de los individuos renacentistas. En las artes aplicadas hubo un predominio por parte de la moda *alla francese*, con su estilo se produjeron temas mitológicos para arcones nupciales, en que las escenas se exhibían como si hubiesen acaecido en una plaza florentina renacentista (Warburg, 2005d, 133). Los grabadores, junto con los pintores de arcones (*cassoni*) y platos de nacimiento (*deschi da parto*), introdujeron el gusto de la moda moderna en clientes de la clase alta. La tónica *alla francese* en las artes aplicadas empieza a cambiar con los trabajos producidos por Baccio Baldini, artista por excelencia de la transición entre este estilo y la moda *all'antica*.

En “Acerca de las *imprese amorose...*”, el historiador escribió respecto de los *Platos Otto*:⁵⁹ una serie de grabados de formato redondo (Fig. 27) y oval atribuidos a Baldini que funcionaron como

58 Estos tapices se encuentran en el Palazzo Doria, el cual abrió sus puertas para los participantes del Décimo Congreso Internacional de Historia del Arte, que se llevó a cabo en 1912 (Warburg, 2005r, 275). En este congreso Warburg expuso su conferencia “Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara” (Warburg, 2005q, 547).

59 A los cuales nos referiremos con mucho mayor detenimiento en los capítulos 2 y 3.

decoraciones para cubreplatos (*tondini*); también se ponían sobre las tapas de las cajitas (*scatoline*) que los amantes de la época le ofrecían a la pareja. En la mayoría de estos grabados está representada una pareja enamorada con sus blasones, que nos dicen que estos trabajos pertenecieron al arte cortesano, específicamente aquel que pretendía recordar las relaciones personales del comitente. Las estampas fueron utilizadas numerosas veces, lo único que cambiaba era el blasón de la persona enamorada que hacía el encargo (Warburg, 2005j, 135). Este blasón podía ser las *imprese* las cuales son los emblemas que los miembros de la alta sociedad florentina portaban en las ocasiones festivas. Warburg (2005j, 135-136) consideró importante investigar acerca de los vínculos que existen entre estas obras y la vida amorosa del *Quattrocento*, como contribución a la historia de la cultura. Como parte de las tapaderas de las cajitas de amor (*scatoline d'amore*) que entregaban los enamorados, estas imágenes realizadas por Baldini contienen tanto el rígido realismo *alla franzese* de los ropajes como las vestimentas en movimiento *all'antica*, o sea, como fue dicho anteriormente, la presencia de los dos estilos no se daba de manera separada, sino que convivían dentro de una sola obra (Warburg, 2005j, 136). Warburg (2005j, 141) reflexionó, una vez más, que en orden a entender cómo se formó la cultura artística del Renacimiento se debe tomar en cuenta todo aquello que constituyó el mundo festivo de Florencia (al cual nos referiremos en el siguiente apartado), como los *scatoline d'amore* por ejemplo y, por consiguiente, los *tondini* que utilizaron para decorar las tapaderas, como los realizados por el mítico Baldini.

En conclusión, en las insignificantes decoraciones de cubre- platos nos encontraríamos con un producto, un notable síntoma, de aquella crítica edad de transición experimentada por la pintura profana florentina en su voluntad de evolucionar hacia el arte idealista antiguo a partir de la pintura propia del mobiliario nupcial *alla franzese* [...] (Warburg, 2005j, 141).

Para Warburg (2005f, 161) el arte del *Quattrocento* tuvo como semblante característico ser ocasional, tanto en lo atinente a la poesía, como el *Orfeo*⁶⁰ de Angelo Poliziano (1454-1494), poema improvisado para la corte de Ferrara, cuanto en las artes plásticas. La fuerza de este arte casual era la vida cotidiana, la cual se encontraba en constante movimiento, por ello la necesidad de *Pathosformeln* para la representación de aquel. La influencia de la Antigüedad en el *Quattrocento* se define por el interés en personificar la fuerza que en el proceder diario se proyectaba, esto lo veremos más claro cuando hablemos sobre las fiestas florentinas. La noción de arte ocasional toma coherencia si observamos que los grandes maestros florentinos se formaron en talleres de orfebrería, como Botticelli (Warburg, 2005f, 162). Su producción era ocasional, y de acuerdo con los gustos de la burguesía de finales del siglo XV.

1.4.3. Los voti

Cabe hablar de un último producto procedente de las artes menores y aplicadas: los exvotos (*voti*). En “El arte del retrato...”, el historiador se refirió a estas efigies: eran retratos en cera de personas que, ya sea por agradecimiento o esperanza, ponían a la par de una imagen milagrosa (Warburg, 2005f, 151).⁶¹ La Iglesia católica permitió a los creyentes el sentirse vinculados con lo divino a través de la escultura de uno mismo, esta figura era la ofrenda votiva, el prodigio se encontraba en la obra sacra. Pero esto es una práctica mágica, y por lo tanto pagana, originaria de los etruscos, y que se mantuvo hasta el siglo XVII. Lorenzo de Medici fue partícipe de esta industria: cuando sobrevivió a la conspiración Pazzi en

60 El *Orfeo* fue la primera obra de Angelo Poliziano, y uno de los más antiguos dramas italianos. Fue primeramente representado en Mantua, en 1471.

61 El historiador del arte austriaco Julius von Schlosser (1866-1938) les había dado importancia a estas imágenes (Maniura, 2009, 413).

1478, pidió que su estatua en cera, de tamaño natural, realizada por Orsino Benintendi (1440-c. 1498),⁶² fuera ubicada en tres iglesias florentinas con diferentes vestidos (Warburg, 2005f, 151).⁶³

Los cuerpos de cera personificaban una magia fetichista por parte de los florentinos, que empieza a transformarse, de manera favorable, en la presencia de los donantes por medio de frescos (como el realizado por Ghirlandaio), donde es notable el “[...] esfuerzo más discreto [...]” (Warburg, 2005f, 151) de acercarse a lo divino, ya que ahora era solo mediante el parecido pictórico, cuyo estilo provenía del arte flamenco. La importancia de estas piezas va a ser más evidente cuando discutamos el proceso de liberación dirigido a la emancipación intelectual. Los *voti* simbolizan ese lado pagano-mágico en que el sujeto, en este caso el donante, se trata de unir a una comprensión celestial a través de un artefacto el cual lo recrea fielmente, y le garantiza una serie de beneficios divino-mágicos. El retrato es un paso por crear distancia en el que, si bien es cierto que existe un vínculo elaborado por la representación pictórica, esta ya no contiene el peso de un modelo de tamaño real que casi encarnaba al donante.

1.5. La importancia de las fiestas para realizar una correcta historia de la cultura

Como hemos visto, las fiestas resultaban un elemento fundamental para Warburg, estas tenían relación con las artes aplicadas y son referentes esenciales de la cultura popular de la sociedad. Las celebraciones son necesarias para una correcta historia de la cultura. ¿De dónde surge en parte esta idea del hamburgués? Del historiador suizo Jacob Burckhardt (1818-1897) y su libro *La Cultura del Renacimiento en Italia*, publicado en 1869.

Kurt W. Forster (2005, 17-20) afirmó que los intereses de Warburg fueron estimulados por la obra del suizo. Burckhardt nos habló del arte como parte de la historia cultural: el arte es un fin cultural en sí mismo y un documento para la historia de la cultura (*Kulturgeschichte*) (García, 2008, 51-52). De acuerdo con él, la cultura es la suma de todos los elementos relativos al desarrollo del espíritu, la conexión de estos crea una realidad histórica; la religión, el Estado y la cultura se condicionan mutuamente para todo cambio histórico. Lo que importaba es la relación estrecha entre el arte y el ser humano; las obras debían ser evaluadas como parte de la psicología humana, y no solo a través de categorías estéticas filosóficas⁶⁴ (Forster, 2005, 33). La cultura se inserta dentro de la vida social de la época, en el pueblo y sus costumbres, en sus fiestas y formas de vivir (Burckhardt, 1985b, 265).

62 Los Benintendi fueron discípulos de Andrea Verrocchio, y [...] durante generaciones dirigieron al servicio de la Iglesia una solicitada fábrica de *voti*, motivo por el cual se les conocía con el nombre de “Fallimagini” (Warburg, 2005f, 151).

63 [...] su retrato colgaba en la iglesia de Via San Gallo con las mismas ropas que llevaba el día en que asesinaron a su hermano Giuliano y con las que él, habiéndose salvado malherido, se mostró después al pueblo desde una ventana; también se le podía ver sobre la puerta de la Annunziata vestido con el *lucco*, el traje de gala florentino; y, por último, Lorenzo envió un tercer exvoto de agradecimiento en cera a la iglesia de Maria degli Angeli en Asís (Warburg, 2005f, 151).

64 Los historiadores del arte Alois Riegl (1858-1905) y Heinrich Wölfflin (1864-1945) estaban preocupados por demostrar la autonomía de la Historia del arte, deseaban liberarla de la historia de la civilización propuesta por Burckhardt. Esta separación de métodos entre historia del arte e historia cultural proviene de una sensibilidad artística de una época (finales del siglo XIX), que creía en que para considerar la obra de arte debíamos ignorar la naturaleza y significado de su tema principal, y nada más concentrarnos en la pura visión de aquella. Esto implica una teoría del desarrollo autónomo del arte, donde todo el proceso es visto solamente en términos de forma y no contenido; la forma es el factor constante del arte que podemos encontrar a través de la historia. Esta es la base de la teoría del *Kunstwollen* de Riegl, donde la historia del arte no se preocupa en trazar los orígenes y destinos de las obras como vehículos de contenido, sino en el aislamiento de la forma y sus cambios a través del tiempo, lo que va de acuerdo con la historia del arte según Wölfflin (Wind, 1993c, 21-23).

Burckhardt (1985a, 132) expuso las razones por las cuales resurgió la Antigüedad en el Renacimiento. El autor propuso que para tal retorno se necesitaba de un desarrollo de la vida urbana como se dio solamente en Italia en esa época. En el siglo XIV inició la creación de una sociedad general a partir de la equiparación de clases; esta idea se fundamentaba en literatura tanto italiana como latina. Los autores romanos que se habían empezado a estudiar proporcionaban el concepto de gloria, apoyado en la imagen de imperio universal de Roma, esto se volvió una meta para la vida italiana. Entonces los actos políticos, sociales, económicos y culturales de los italianos se condicionaban a un principio moral grecorromano que el resto de Europa desconocía (Burckhardt, 1985a, 108). La sociedad general tuvo necesidad de cultura, para aspirar a tal cosa se requería de un guía y este fue la Antigüedad clásica, la cual ayudó a que la cultura se librara del mundo fantástico de la Edad Media, lo que hizo que se convirtiera en el contenido esencial de la cultura (Burckhardt, 1985a, 132). En resumen, para Burckhardt, la Italia del siglo XIV era el escenario perfecto para el resurgimiento de la Antigüedad.

Gracias a esta noción de sociedad general es posible demostrar el peso de las festividades para los cambios culturales que ocurrían en el *Quattrocento*. En el norte de Europa los monasterios y cortes también tenían fiestas, pero los temas y la forma en que se efectuaban dependía de la clase social para la cual se hacían; en cambio, en Italia el arte y la cultura resultaban comunes a toda la nación, lo que propiciaba que las fiestas tuviesen un carácter elevado y popular a la vez. En la fiesta queda intensificada la existencia del pueblo, donde los ideales religiosos, morales y poéticos se hacen visibles, en síntesis: las fiestas italianas son el tránsito desde la vida hasta el arte (Burckhardt, 1985b, 198-299).

Para el texto “El arte del retrato...”, Warburg (2005f, 148) redactó una nota preliminar que hace referencia a Burckhardt, y lo describió como aquel que mostró al mundo de la ciencia (academia) la cultura italiana del Renacimiento; dividió el campo histórico-cultural en parcelas que se conectaran entre sí para poder estudiar de manera individual cada una. Burckhardt logró describir la psicología del sujeto social y observó al hombre del Renacimiento en su forma más desarrollada, todo esto en *La Cultura del Renacimiento en Italia*.

Al igual que Burckhardt, Warburg pretendió descubrir en la cultura las concepciones originales de un particular modo de visión, y para ello debía estudiar todo tipo de documento que se pudiera conectar con la obra de arte, lo que probaría que una serie de circunstancias e ideas fueron contribuyentes para la formación de la aquella (Wind, 1993a, 25). Warburg intentó reconstruir con la mayor cantidad de detalles posibles el contexto intelectual y las condiciones específicas del nivel cultural en los que cierto concepto u obra fueron contruidos (McGonally, 2006, 14).

El historiador hamburgués expuso que las figuras de la Antigüedad surgen en el *Quattrocento* a través de los festejos populares donde se retrataba el amor pagano. Esto lo podemos ver no solo en las imágenes, sino también dentro de la literatura dramática. Por ejemplo, el *Orfeo* de Poliziano, que revivía el estilo ovidiano, hizo posible que la sociedad del Renacimiento conociera el sufrimiento encarnado en la figura clásica (Warburg, 2005c, 128).

Burckhardt (1985b, 299) habló de dos formas principales de representación en las festividades: la primera era la dramatización de la historia o de una leyenda sagrada, y la segunda la procesión, un cortejo en ocasión de alguna fecha de importancia religiosa. Bajo este segundo modo surge uno de los elementos más importantes dentro de la teoría de inserción de la vida en el arte: “el “trionfo”, es decir, el cortejo de grupos, con indumentaria especial, en carruaje y a pie, con carácter predominantemente religioso al principio y, luego –gradualmente–, con carácter cada vez más profano.” (Burckhardt, 1985b, 299). El *trionfo* surge a partir del poema *Trionfi* de Petrarca (1304-1374),⁶⁵ en el que el escritor italiano

65 De acuerdo con Jacob Burckhardt (1985a, 150) Petrarca fue uno de los autores que contribuyeron a la introducción de la Antigüedad en el *Quattrocento*, ya que el escritor personificó la Antigüedad al haber imitado todos los géneros de la poesía latina. A la vez, escribió epístolas que eran tratados sobre distintos temas de aquella.

describió, entre otros personajes, las figuras alegóricas de Amor, Castidad, Muerte, y Fama (Burckhardt, 1985b, 301-302). En conformidad con Warburg (2005d, 133),

[f]ue este vehículo popular (en la auténtica acepción del término) el que permitió que el pasado resucitara ante los ojos del público, no la serena grandeza de los vaciados de yeso, ni tampoco los textos clásicos, sino estos *carri* cargados de figuras mitológicas y alegóricas (Warburg, 2005d, 133).

Los *trionfi* se vuelven una constante en la época, Burckhardt (1985b, 312-313) lo comprobó al hacer mención del ciclo de frescos del palacio Schifanoia, que dedican una tercera parte del ciclo a los triunfos mitológicos (como el carruaje en el que ubicamos a Venus). Toda procesión festiva en el *Quattrocento* poseía el carácter de “trionfo”, y así sería nombrada.

En el arte popular de la fiesta la sociedad renacentista se acercó a la Antigüedad, bajo este término contemplamos a la vez las artes aplicadas por razón de ser integrantes activos de las prácticas festivas cortesanas de la época. Las artes plásticas y la poesía se daban por satisfechas en el momento en que podían expresar una alegoría con una figura mitológica, por ejemplo, cuando se conseguía hacer uso de Marte para hablar de la guerra, o de Diana para aludir a la caza. El público exigía una caracterización clara y expresiva de estos personajes en los cortejos y festividades, y estaba familiarizado con gran cantidad de representaciones históricas de cada uno de los temas, esto gracias en parte a *La Divina Comedia* de Dante Alighieri (1265-1321), los *Trionfi* de Petrarca y la *Amorosa visione* de Giovanni Boccaccio (1313-1375),⁶⁶ entre otros (Burckhardt, 1985b, 301-303).

Warburg (2005d, 133) criticó la falta de atención que se le había prestado al arte festivo, que fue para el historiador parte fundamental en la formación y educación artísticas. Hemos de mirar cómo estas figuras de las cuales se referenciaban los artistas se presentaban ante los ojos de la sociedad. En este ambiente, precisamente, podían decidirse tanto el surgimiento como la caída de una tendencia artística, en tal escenario residió el gusto de la época. Al final de su tesis doctoral, Warburg (2005a, 113) expuso cuatro tesis que en parte aludían a la utilización de formas que reflejan el movimiento, estas se desarrollan gracias a situaciones dinámicas individuales que fueron observadas en principio en la realidad. El desenvolvimiento del accesorio en movimiento (fórmula expresiva [*Pathosformel*]) se logra debido al distanciamiento que el sujeto realiza del objeto, los modelos antiguos son base para tal proceso. Las imágenes que el artista recuerda de estos estados dinámicos propios de la realidad, como las fiestas, quedan en la memoria y son proyectadas, de manera inconsciente, en la obra de arte bajo la forma de un contorno ideal. En síntesis, el artista del *Quattrocento* buscó en los modelos antiguos fórmulas para la representación del movimiento intensificado, el cual formaba parte de su cotidianidad, y que era evidente en las distintas fiestas de la época.

Entonces, en estos actos populares se presentaban, juntos, los estilos *alla francese* y *all'antica*, así como sucedía en otros productos tanto de las artes aplicadas como de las grandes obras maestras (Warburg, 2005d, 133). El movimiento intensificado lo proporcionaba el idealismo anticuario, la *ninfa*⁶⁷

66 Petrarca y Boccaccio habían creado en sus escritos una lista de representantes de toda clase los cuales debían acompañar y rodear a la figura alegórica en la festividad. Ejemplo de este tipo de listas los podemos ver en el canto que la poetisa Cleofe Gabrielli, de Gubio, le hizo al duque Borso d'Este (1413-1471) (Burckhardt, 1985b, 312-313):

Le da por escolta siete reinas (justamente las artes liberales), con las cuales sube a un carruaje, y además una multitud de héroes, los cuales, para evitar confusiones, llevan el nombre escrito en la frente; siguen a continuación todos los poetas célebres y luego los dioses, pero éstos en carruaje (Burckhardt, 1985b, 312-313).

67 Gombrich (1986, 63) creyó que la importancia que le dio a esto el hamburgués fue a partir de la conexión que tuvo este con el movimiento realista de su tiempo. Courbet (1819-1877) decía que no podía pintar un ángel ya que nunca había visto uno. Que Botticelli “viera” una *ninfa* nos permite explicar su inclinación a la forma de representación que vemos en sus obras.

hizo acto de presencia en los festejos: aparecía como la virgen cazadora, compañera de Diana, tanto en procesiones como en representaciones dramáticas con tema mitológico (Warburg, 2005b, 315). El realismo extranjero se ocupaba de la suntuosidad en las festividades (Warburg, 2005g, 229). Una vez más podemos considerar aquí a Maso Finiguerra y a Baccio Baldini, ya que los dos significaron ese momento en el *Quattrocento* italiano donde la Antigüedad y la contemporaneidad convivían dentro de las obras de arte y en el interior de la sociedad florentina. La Antigüedad resurge en estrecha relación con la vivencia festiva y popular de la época (Warburg, 2005d, 133).

La importancia de las fiestas no fue algo exclusivo nada más del *Quattrocento* italiano, también estuvo presente en épocas posteriores. En “El vestuario de los *intermezzi*...” el historiador trató las fiestas que se celebraron en 1589 con ocasión de la boda de Cristina de Lorena (1565-1637), nieta de la reina de Francia, Catalina de Medici (1519-1589), y el Gran Duque Fernando I (1549-1609) (Warburg, 2005b, 291-292). Cualquier gran evento de la familia Medici era festejado por la sociedad florentina. Con un repertorio de dibujos y grabados que los *intermezzi* (intermedios) de 1589, el historiador intentó determinar el papel histórico que desempeñaron estos actos propios de la dramaturgia en el desarrollo del gusto teatral (Warburg, 2005b, 291-292).

Asimismo, en el artículo de 1927 “Fiestas mediceas en la corte de los Valois en los tapices flamencos de la Galleria degli Uffizi”,⁶⁸ Warburg (2005v, 285-288) comentó ocho tapices de Bruselas que están en la galería principal de los Uffizi; si bien es cierto que pudimos haber introducido este texto como ejemplo en el apartado respecto de los tapices flamencos, preferimos concentrarnos en la importancia de estos productos para la fiesta europea. Las celebraciones que presentan tres de los tapices son de 1565 en Bayona, momento en que Catalina de Medici se reunió con su hija la reina Isabel de Castilla (1546-1568); juntas decidieron organizar una serie de festejos para cubrir los problemas político-religiosos entre Francia y España. En estas actividades se mezclaron la teología medieval, lo cortesano y el paganismo divino. En uno de los tapices (*Fig. 28*) observamos un torneo entre príncipes franceses y gentiles, guiados por los carros del amor divino y el amor terrenal, que tienen una batalla alegórica entre sí. Esto es un intento en las cortes de los Valois de darle a la psicomaquia medieval⁶⁹ un estilo personal con ayuda del platonismo renacentista (Warburg, 2005v, 285-288). La época en que sucede este evento, segunda mitad del siglo XVI, nos demuestra que las tensiones entre la tradición medieval *alla francese* y el idealismo *all'antica* no acabaron. Si bien el último triunfó, en muchos aspectos de la sociedad el primero se conservó. Entonces, por medio del tapiz, entre los otros productos procedentes de las artes aplicadas mencionados anteriormente, se puede

[...] iluminar [...] la importancia de la presencia continua de la Antigüedad en las fiestas cortesanas para el mantenimiento de la “Mneme social”;⁷⁰ su función consistía en insuflar el universo de formas paganas en la cultura figurativa europea (Warburg, 2005v, 288).

Con todo lo visto hasta el momento, nos damos cuenta de que Warburg logró superar la idea de abordar el arte solamente a partir de una visión estética y formalista (Bing, 2005, 61). De acuerdo con Bing,

[m]irando más allá de las grandes obras de arte para incluir remotas y estéticamente insignificantes fuentes pictóricas, estudió no sólo a artistas, sino también a individuos particulares del círculo de los Medici. Mediante el examen de sus *imprese* (emblemas), sus costumbres religiosas populares, las imágenes que decoraban sus utensilios domésticos, los temas de sus festejos públicos y privados, en resumen,

68 Este texto refiere a la inauguración dada por Warburg del ciclo de conferencias de invierno en el salón de estudios del Kunsthistorisches Institut, el 29 de octubre de 1927 (Warburg, 2005v, 285).

69 Típica alegoría medieval donde se muestra una lucha entre las virtudes y los vicios.

70 Para la “Mneme social”, ver el apartado “La lucha por la liberación”.

la imaginaria completa de la “vida en movimiento”, obtuvo su interpretación de la polaridad física de quienes vivieron en aquella edad de transición en su búsqueda por un “honorable compromiso” entre la aceptación del destino y la determinación propia (Bing, 2005, 61).

Hemos hecho alusión, desde la tesis doctoral de Warburg, a los intereses por parte del artista del *Quattrocento* en la Antigüedad, y cómo estos se tradujeron en un “idealismo anticuario” *all’antica* a partir del uso de distintas fórmulas expresivas, cuyos modelos provenían de la Antigüedad tardía, para representar el movimiento intensificado, el cual formaba parte de la vida cotidiana de la sociedad. El estilo antiguo italianizado se mezcló y luchó contra el “realismo ingenuo” *alla francese*, procedente de las cortes borgoñonas, es decir del norte de Europa; esto es evidente en productos propios tanto del gran arte como de las artes menores, por ejemplo, las artes aplicadas. A su vez, queda en evidencia la importancia de las fiestas en este proceso de la “influencia de la Antigüedad” en el *Quattrocento*, ya que en ellas convergen la vida, los dos estilos anteriormente citados, y la producción, tanto en el nivel formal como en el de contenido, de las grandes obras de arte. Cada uno de estos elementos se encuentra vinculado dentro de lo que podemos llamar una historia de la cultura, es decir, los objetos aquí puntualizados apelan a las maneras en que el ser humano se relacionó con su entorno, tienen una implicación psicológica en los modos de proceder de la civilización. Este tema lo veremos con mayor detenimiento en el último apartado del presente capítulo, en el que dejaremos más clara la manera en que todos los componentes y conceptos definidos se relacionan entre sí para la realización de una “psicología histórica de la expresión humana”, uno de los objetivos últimos de Aby Warburg. Ahora nos concentraremos en el punto clave para entender la influencia de la Antigüedad en el Renacimiento, a saber: las rutas por las cuales la Antigüedad sobrevivió para llegar a dicho periodo.

1.6. Las rutas de supervivencia de la Antigüedad

La Antigüedad nunca desapareció,⁷¹ solamente se disfrazó y sobrevivió durante la Edad Media por medio de distintas tradiciones, hasta llegar al Renacimiento temprano donde se presentó de muchas formas a la sociedad, apariencias cortesanas *alla francese* por ejemplo, y chocó contra la intención *all’antica* de los italianos, la cual fue la que permitió que los personajes que venían desde la antigua Grecia recuperaran su forma clásica, y que resurgiera la Antigüedad como la forma más cercana a su pasada gloria.

Como lo hemos constatado en los apartados anteriores, ocurrió una transformación de las imágenes medievales a raíz del hallazgo del arte proveniente de la Antigüedad, el cual se llegó a conocer tanto a partir de la literatura greco-romana como de las artes plásticas, prueba de esto último son los sarcófagos báquicos. En este sentido el *Nacimiento de Venus* formó parte de esa reforma a los dioses provenientes de ilustraciones medievales, a la luz del arte recién descubierto de la Antigüedad (Warburg, 2005n, 409).

En su artículo de 1908 “El mundo de los dioses antiguos y el primer Renacimiento en el norte y en el sur”, Warburg (2005n, 409) propuso dos vías por las cuales se puede probar la supervivencia de los dioses de la Antigüedad (*Nachleben der Antike*): la primera es a través de la conservación de

71 Esta idea también fue apoyada por Burckhardt (1985a, 130). Ciertamente la Antigüedad grecorromana se posicionó como fuente de cultura en Italia desde el siglo XIV, pero esta ya había influido de manera parcial al resto de Europa en la Edad Media. Por ejemplo, con la *Aratea de Leiden* (Vd. el apéndice 2) sabemos que bajo Carlomagno sucede un renacimiento en el nivel cultural respecto de los eventos culturales de los siglos VII y VIII (*renovatio carolingia*). Al mismo tiempo, en el norte de Europa la arquitectura heredó las bases formales de la Antigüedad, y el conocimiento en los conventos se vio influido por autores romanos. Sí, la Antigüedad tomó fuerza y retornó en su forma más clásica en Italia desde el siglo XIV, pero esta nunca desapareció, y se encontró desde antes del *Quattrocento* en distintas manifestaciones de las sociedades europeas de la Edad Media.

descripciones de las divinidades durante el Medioevo (la mitografía medieval), que en muchos casos se disfrazaron como alegorías morales, esencialmente en la introducción a la interpretación alegórica de Ovidio.⁷² El segundo modo de supervivencia es la astrología (Vd. el apéndice 2), que para el historiador fue una tradición iconográfica constante. A continuación, comentaremos la ruta mitográfica medieval y la ruta astrológica, respectivamente, en cada una de ellas expondremos un ejemplo de cómo Warburg se sirvió de las rutas para sus investigaciones. En el caso de la ruta mitográfica nos referiremos a una chimenea que se encuentra en Landshut, y al respecto de la ruta astrológica hablaremos del Palacio Schifanoia.

1.6.1. La ruta mitográfica medieval

Al final del Imperio Romano, para volver a aprehender la mitología se debía recurrir a enciclopedias, poemas didácticos, novelas, tratados sobre mitología y comentarios a los poetas clásicos. De estos documentos resultan de suma importancia las *Nuptiae Mercurii et Philologiae* de Marciano Capella (siglo V d.C) y las *Mitologiae*, de Fabio Planciades Fulgencio (finales del siglo V d.C y principios del VI d.C). Tales textos fueron utilizados y ampliados durante la Edad Media, donde nos encontramos con tratados sobre mitología basados en gran parte en Fulgencio: los *Mythographi I (primum)* y *II (secundum)*, y el *Mythographus III⁷³ (tertium)*,⁷⁴ atribuido este último a Alexander Neckham (1157-1217) (Ulloa, 2010, 64-65), identificado en muchos casos con un tal Albérico de Londres⁷⁵ (Pepin, 2008, 9), el cual sirvió como fuente iconográfica de los dioses tanto para la Edad Media como para el Renacimiento (Burnett, 1981, 160). En el siglo XIII, después de la publicación de este último texto (*Mythographus III*), los dioses de la Antigüedad se empezaban a interpretar de acuerdo con el ambiente moral y la *Interpretatio christiana* (Ulloa, 2010, 64-65). La doctrina alegórico-moral fue de las más difundidas y aceptadas en la Edad Media. A la iglesia no le interesó el valor literario de las alegorías mitológicas, sino la enseñanza moral que se podía extraer y que podía satisfacer las exigencias de los cristianos y las convenciones eclesiásticas (Franco, 1997, 141).

Este proceso donde se les confiere una noción cristiana a temas mitológicos se puede ver, entre otros textos, en el *Ovidius Moralizatus*,⁷⁶ escrito en latín por el teólogo Petrus Berchorius (c. 1290-1362). La obra de Berchorius tenía un capítulo introductorio que refería a los dioses paganos, pero con moralizaciones cristianas, y se basaba en el *Mythographus III*, que llegó al autor a través del *Africa*

72 La moralización de Ovidio deviene por el hecho de que muchos de los fragmentos del autor se pueden relacionar perfectamente con lo relatado en el Antiguo Testamento. Por ejemplo, en las *Metamorfosis* de Ovidio se hace referencia a la creación y al diluvio, los cuales tienen su correspondencia con los textos bíblicos (Reynolds, 1971, 5).

73 También llamados *Mitógrafo Vaticano I*, *Mitógrafo Vaticano II* y *Mitógrafo Vaticano III*, respectivamente.

74 En el *Mitógrafo Vaticano III* encontramos descripciones respecto de Saturno, Cibeles, Júpiter, Juno, Neptuno, Pluto, Proserpina, Apolo, Mercurio, Palas, Venus, Baco, Hércules, Perseo y los doce signos del cielo (Elliott y Elder, 1947, 203).

75 El cual ha sido identificado a la vez con el Maestro Albérico, canónigo de San Pablo cuyo nombre aparece hacia 1160 (Pepin, 2008, 9).

76 El *Ovidius Moralizatus* no debe confundirse con el *Ovide moralisé*, texto compuesto a inicios del siglo XIV por un autor desconocido francés, el cual también pertenece a este proceso de cristianización de los temas mitológicos (Bing y Rougemont en Warburg, 2005q, 547). El *Ovide moralisé* está dividido en quince libros, al igual que las *Metamorfosis* de Ovidio. Cabe aclarar que en muchos casos el autor francés no se basó en esta fuente, a través de las notas en los márgenes de las páginas podemos ver los otros autores que ha utilizado, como Higino, Servio, Estacio, Chretien de Troyes, Benoit de Saint-Maure, los *Integumenta Ovidi* y la Biblia (Franco, 1997, 144-145).

de Petrarca.⁷⁷ El capítulo se separó del resto de la obra y adquirió gran popularidad, bajo el nombre de *Albricus*,⁷⁸ que era el nombre que le daban al supuesto autor del texto, o *Libellus de Imaginibus Deorum* (Ulloa, 2010, 64-65), escrito a finales del siglo XIV, y pasó a verse como un manuscrito ilustrado dirigido a pintores poetas y astrólogos, que contenía la descripción de veintitrés dioses (Warburg, 2005q, 415-416). A partir de este texto se empezaron a limitar las estrictas moralizaciones cristianas que Berchorius había efectuado (Ulloa, 2010, 64-65). Esto nos ayuda a entender una confusión que tuvo Warburg respecto del *Libellus*..., que nos debe quedar clara si queremos comprender cómo sirvió este texto de plataforma para la difusión de distintas maneras de representación de los dioses. A continuación, procederemos a explicar este tema con una chimenea ubicada en Landshut de la cual se valió el hamburgués.

1.6.2. La chimenea en Landshut

En el texto “Arte religioso y cortesano en Landshut”, publicado en 1909, el historiador se refirió a la representación de los siete planetas en el relieve (Fig. 29) de una chimenea en la Residenz, Landshut, construida en 1542. ¿Quiénes son estos planetas? A pesar de que esta pregunta pertenece más a la tradición astrológica, debemos entender que las vías de transmisión por las cuales los dioses de la Antigüedad sobrevivieron no se encontraban separadas unas de otras, muchas veces estuvieron mezcladas; este es uno de estos casos, y para ello habremos de definir quiénes eran los planetas antes de continuar con el uso de la mitografía por parte de Warburg en este relieve.

Las estrellas eran vistas como dioses en la antigua Mesopotamia, la adoración planetaria venía de Babilonia, y esta fue transmitida hacia el siglo IV a.C a occidente (Panofsky y Saxl, 1933, 242, 244). Los astrónomos helenísticos pretendieron ser más cautelosos en cuanto a esta devoción, y les proporcionaron nombres a los astros según su apariencia, tales como ‘la centellante’, que era Mercurio, o ‘la que brilla’, que correspondía a Júpiter. Además, se refirieron a ellos como las estrellas de dioses griegos particulares, como Saturno, la estrella de Kronos, o Júpiter, la estrella de Zeus. Pero ya para el surgimiento de la astrología al final de la república romana los planetas se llegaron a conocer simplemente por los nombres de los dioses (Barton, 2003, 11-112). Entonces, a partir de la influencia de Oriente que llegó a ocurrir desde el periodo helenístico, los dioses empezaron a adjudicarse el control de las estrellas errantes (los planetas) y les dieron sus nombres, a saber: Luna, Mercurio, Venus, Sol, Marte, Júpiter y Saturno. Esta concepción logró llegar hasta el siglo XVI, periodo en el que se confeccionó el relieve de la chimenea. En la época se creyó que los siete planetas regían los periodos del año solar, los meses, los días y las horas, eran gobernadores del destino del ser humano en cada momento que la vida de este pasaba (Vd. los apéndices 1-3) (Warburg, 2005q, 416).

Con las figuras que se ubican en la chimenea, Warburg (2005q, 415-416) se dispuso a hablar del *Libellus de imaginibus deorum*, comentado anteriormente. En un *addendum* escrito por los editores de *El Renacimiento del Paganismo*, Gertrud Bing y Fritz Rougemont, para el artículo de Warburg “Arte

77 Petrarca tuvo una copia del *Mythographus III*, y Boccaccio hizo uso de aquella. Su importancia se da debido a que el mitógrafo se sirvió de muchas más fuentes mitológicas que los otros dos mitógrafos (*I* y *II*); a saber: Fulgencio, Servio, Macrobio, Marciano Capella, los comentarios de Remigio sobre Capella, Prudencio, Salmos, Cicerón, Higino, Rufino e Isodoro. En las interpretaciones del Mitógrafo tercero las divinidades antiguas están en el punto más alto de su transformación en cuanto símbolos de la virtud y el vicio (Elliot y Elder, 1947, 204).

78 Esto ha generado una serie de confusiones. Como hemos dicho anteriormente, se cree que Albérico, Alexander Neckham y el Mitógrafo Vaticano III son una misma persona. En 1831, el Prefecto de la Biblioteca Vaticana Angelo Mai publicó por primera vez los tres Mitógrafos (Pepin, 2008, VII). En uno de los manuscritos que Mai utilizó para reconstruir tales compilaciones mitográficas se encontraban en realidad dos textos: el Mitógrafo Vaticano III bajo el nombre de *Liber Ymaginum deorum*, y el trabajo ilustrado llamado *Libellus Imaginibus Deorum*, el cual fue visto como una versión abreviada del primero. Pero gracias a Sez nec llegamos a saber que el *Libellus* es una derivación del *Liber Ymaginum*, compuesto dos siglos después (Pepin, 2008, 9).

italiano y astrología internacional...”, se habla de la relación entre lo descrito en el *Libellus...* y los textos moralizantes basados en Ovidio. Warburg creyó que el *Libellus...* era un tratado escrito por un monje inglés, Albérico, este monje era Alexander Neckham, es decir, el historiador creía que el autor del *Libellus* era el *Mythographus III*, pero ya sabemos que este texto se escribió hacia 1400, y parte de una selección de dioses elaborada por Petrus Berchorius (Bing y Rougemont en Warburg, 2005q, 547), que estaba planteada como la introducción a su *Ovidius Moralizatus*. Con esto entonces debemos tener siempre claro que cuando Warburg citó al *Libellus...* nos comentó del texto de finales del siglo XIV y no del conocido como *Mythographus III*.

La forma en que fueron constituidos los planetas en la chimenea de Landshut es típica del *Libellus...* (Warburg, 2005q, 416). La difusión de este documento se hizo notar en posteriores ilustraciones del *Ovidio moralizado*, en el *Tarocchi* del círculo de Mantegna, en las xilografías de Burgkmair y en el *Eyn nyge Kalender* de Lübeck (1519),⁷⁹ hasta llegar a las fachadas de edificios alemanes y relieves de chimeneas. Con esto el investigador nos dio una pieza más para reconstruir uno de los caminos que los dioses siguieron como parte de la supervivencia de la Antigüedad. El *Libellus...* resultó clave en la transmisión de las representaciones medievales de los dioses durante el Renacimiento (Warburg, 2005p, 411).

1.6.3. La ruta astrológica

En la carta que entregó a la editorial B. G. Teubner hacia 1930 para el intento de publicación del *BilderAtlas Mnemosyne*, Fritz Saxl (2010a, XVI-XVIII) escribió sobre la importancia que tiene la astrología en Warburg, la cual conforma uno de los puntos más significativos dentro de los paneles del *Atlas*.⁸⁰ Fernando Checa (2010, 136) nos dice que a finales de la primera década del siglo XX se nota con mayor fuerza el interés de Warburg por las relaciones entre las representaciones mitológicas y astrológicas, esto por razón de las influencias del historiador de la religión Franz Cumont (1868-1947), y el historiador de la ciencia Franz Boll (1867-1924), con su libro *Sphaera* (1903), al cual nos referiremos más adelante.

Al establecer relaciones de visibilidad y la posición de las estrellas, los astrólogos, con sus observaciones, llegaban a comprender la dependencia que tenía la vida humana respecto de los astros (Warburg, 2005q, 417) (Vd. el apéndice 1). La astrología iba dirigida en parte a aquellos que querían tener la posibilidad de explorar el futuro y aprender cuál era su propia posición en el esquema del universo. El creyente en la astrología no tenía la posibilidad de elegir los símbolos que le favorecieran, toda imagen astrológica se encontraba basada en un sistema fijo, el significado de aquellas ya estaba decidido y solo podían ser leídas (interpretadas) como buenas o malas (Bing, 1965, 312). A lo que Warburg (2010c, 166) llamó magia en sus investigaciones era la cosmología aplicada, es decir, la astrología,⁸¹ según el concepto de la Antigüedad tardía. Esta era pura práctica y tenía como principio las posibles relaciones entre sujeto y objeto. Entonces, el hombre se convertía en un pequeño cosmos que establece analogías con el mundo de los astros, un microcosmos. “Todo está en todo”, esta enunciación se conoce como principio mereológico: el individuo es un microcosmos (pequeño cosmos), el cosmos es un macróntropo

79 A estos tres productos artísticos nos referiremos con mucho más profundidad en los capítulos 2 y 3.

80 En la presente investigación, el uso de los paneles del *Atlas* va a predominar en el capítulo 3.

81 Las distinciones que hizo Warburg relativas a astrología, astronomía y cosmología, son en sumo ambiguas. Lo que él llamó cosmología aplicada sería, en realidad, astronomía aplicada. Debemos tener presente que hasta la llegada del *De revolutionibus orbium coelestium* (1543), tratado escrito por el astrónomo Nicolás Copérnico (1473-1543), no se establecieron en Europa las condiciones teóricas necesarias para que se pudiera superar el hiato cosmología-astronomía. Uno de los puntos más altos de este programa de superación se concretó con Johannes Kepler (1571-1630), con sus textos *Astronomia Nova* (1609) y *Harmonices Mundi Libri Quinque* (1618) (cf. Kuhn, T. S. (1995), *The Copernican Revolution. Planetary Astronomy in the development of Western Thought*. Cambridge [Massachusetts] and London: Harvard University Press).

(=gran hombre). Idénticamente, el ser humano es entendido como un microteo (un pequeño Dios). Esta correspondencia o unión entre sujeto y objeto es lo que vamos a entender cuando hablamos del hombre zodiacal (*Fig. 30*)⁸² (*homo signorum*), donde las distintas partes del cuerpo se encuentran dominadas por un signo del zodiaco (Warburg, 2010c, 166):

The first sign Aries, which marks the start of the new year, is assigned to the head and brain. Working simultaneously down the body and around the zodiac: Taurus, the second sign, is assigned to the neck and throat; Gemini, the third sign, to the shoulders, arms, and lungs; Cancer, the fourth sign, to the chest, stomach, and breasts, Leo, the fifth sign, to the upper back, spine, and heart; Virgo, the sixth sign, to the abdomen and intestines; Libra, the seventh sign, to the lower back and kidneys; Scorpio, the eighth sign, to the pelvis, genitals, and anus; Sagittarius, the ninth sign, to the thighs, hips, and flesh; Capricorn, the tenth sign, to the bones, joints, knees, and skin; and Aquarius, the eleventh sign, to the calves, ankles, and circulatory system. The last sign Pisces concludes the year and is assigned to the feet and lymphatic system (Fletcher, 2009, 115).

[El primer signo Aries, que marca el comienzo del nuevo año, está asignado a la cabeza y al cerebro. Trabajando de manera simultánea por el cuerpo y alrededor del zodiaco: Taurus, el segundo signo, está asignado al cuello y la garganta; Géminis, el tercer signo, a los hombros, brazos, y los pulmones; Cáncer, el cuarto signo, al tórax, estómago, y pechos; Leo, el quinto signo, a la parte superior de la espalda, la espina, y el corazón; Virgo, el sexto signo, al abdomen y los intestinos; Libra, el séptimo signo, a la parte baja de la espalda y a los riñones; escorpio, el octavo signo, a la pelvis, los genitales, y el ano; Sagitario, el noveno signo, a los muslos, caderas, y carne; Capricornio, el décimo signo, a los huesos, articulaciones, rodillas, y piel; y Acuario, el oncenno signo, a las pantorrillas, tobillos, y el sistema circulatorio. El último signo Piscis concluye el año y es asignado a los pies y al sistema linfático.]⁸³

A finales de la Edad Media, las observaciones de los astros fueron suplantadas por un culto a los nombres de las estrellas (un fetichismo onomatopéyico proyectado al futuro), y la astrología se volvió una herramienta para saber el destino de cada uno de los hombres (*Vd.* el apéndice 2). Uno de los ejemplos que expuso Warburg (2005q, 417) es el de que quien naciera en el mes de abril, mes del planeta (diosa) Venus, sería iluminado por este planeta y su vida estaría dedicada al amor y placeres de la vida. La astrología se sistematizó y se volvió el medio para investigar el futuro, como ya en el mundo helénico había sucedido anteriormente. A partir de esto se creó un almanaque astrológico ilustrado que pudiese satisfacer las necesidades del día a día. Al ser una cuestión diaria, los planetas no podían saciar todos los días del año, así que la astrología se amplió con las estrellas fijas (*Vd.* el apéndice 1).

En un manuscrito originado dentro del círculo del Rey Alfonso X el sabio (1221-1284), encontramos una imagen (*Fig. 31*) que representa algo muy alejado a la astronomía y más cercano a lo astrológico.⁸⁴ En ella se ve la figura del signo zodiacal Escorpio, que tiene alrededor de treinta figuras sumamente heterogéneas entre sí (*Paranatellonta*). Cada signo del zodiaco cubre treinta grados de la eclíptica, treinta grados son, aproximadamente, un mes del año, cada grado-día corresponde a una de estas figuras.

82 Jean Seznec (1961, pp. 40-50) escribió que la teoría del macrocosmos y microcosmos encuentra su aplicación en la medicina. Se debía recordar, a la hora de tratar un paciente, que de acuerdo con el principio griego de *melothesia*, la anatomía y fisiología se encontraban gobernadas por estrellas. Cada uno de los signos zodiacales gobernaba sobre alguna parte del cuerpo, y cada planeta sobre ciertos órganos y miembros del cuerpo. Gombrich (1986, 201) expuso que el uso del macrocosmos y el microcosmos es simplemente una imagen más que el ser humano crea para así poder controlar el caos y dar orden a lo que sucede en su entorno. Así, se concebía al universo como un organismo y al hombre como una conexión de este.

83 Traducción del autor de la presente investigación.

84 Para ver la diferencia que hay entre la astrología y la astronomía, *vd.* el apéndice 1.

Así, el círculo entero hace trescientos sesenta grados (trescientas sesenta figuras), que se encuentran bajo los doce signos zodiacales (Vd. el apéndice 1). Los astrólogos necesitaban una estrella para cada grado, el cual era un día, para así poder predecir, desde la constelación de ese día, la naturaleza del hombre nacido en ese instante del mes. Al astrólogo lo que le interesaba era poder tener un sistema simple de adivinación en vez de uno científico. Así, en este periodo la astrología empezó a perder contacto con las observaciones de los astrónomos (Saxl, 1970, 31-34).

1.6.4. El Palazzo Schifanoia

En “Arte italiano y astrología...”, el historiador se dispuso a realizar un análisis iconológico de los frescos del *Salone dei mesi* del palacio Schifanoia, para así probar la influencia de la tradición astrológica, conservada en la literatura y en las artes plásticas, junto con la transmisión teleológica de los dioses olímpicos provenientes de la mitografía medieval (Warburg, 2005q, 416), discutida anteriormente. Las pinturas del palacio poseen imágenes de los doce meses, en 1849 se recuperaron siete de ellos. Cada uno de los meses (Fig. 32) se compone, en el nivel plástico, de tres bandas: en la banda superior se encuentran los dioses del Olimpo en carros triunfales (*carri trionfali*); en la banda inferior se describen distintas actividades de la corte del duque Borso d’Este; por último, en la banda del medio ubicamos divinidades astrales. Esta última banda es de la que se ocupará Warburg: quiso demostrar que las figuras ahí representadas son símbolos de las estrellas fijas, que, por la migración sucedida desde Grecia, pasando por Asia, Egipto, Mesopotamia y Arabia hasta España, perdieron su forma griega (Vd. el apéndice 2) (Warburg, 2005q, 416-417). El historiador se dispuso, inicialmente, a dilucidar quién es la primera figura de la banda central del fresco atribuido al mes de marzo (Fig. 33), pintado por Francesco del Cossa, y concluyó que este es Perseo disfrazado con una estética india, el cual actúa como primer decano de Aries. A continuación, explicaremos cómo llegó a tal conclusión.

Warburg (2005q, 417) partió del sistema de estrellas fijas del poema didáctico griego de Arato (c. 315/310 a.C.-240 a.C.) conocido como *Phaenomena* (*Aratea* en la traducción realizada por Marco Tulio Cicerón (106 a.C.-43 a.C.)) (Vd. el Apéndice 2) (Ulloa, 2010, 66-67), pero tal sistema no fue suficiente para las exigencias que tenía la astrología helenística, la cual consideraba que este no contaba con los suficientes signos para su práctica adivinatoria y profética. Esto llevó a la utilización, a principios del primer milenio d.C., del sistema de la *Sphaera Barbarica* (Warburg, 2005q, 417). A partir del enfrentamiento entre la tradición griega y la tradición oriental, llegan a existir al final de la Antigüedad dos esferas astrológicas: la esfera griega (*sphaera graeca*) (Ulloa, 2010, 66-67), representada por el sistema de Arato; y la esfera bárbara (*sphaera barbarica*), realizada a principios del primer milenio d.C. por un tal Teucro de Asia Menor,⁸⁵ que contiene la descripción de las estrellas fijas ya conocidas en Grecia ampliada con nombres astrológicos egipcios, babilónicos y del Asia Menor, lo que la hacía un sistema mucho más grande que el de Arato (Warburg, 2005q, 417). Franz Boll reconstruyó la *Sphaera Barbarica*⁸⁶ en su texto *Sphaera*, mencionado anteriormente, y rastreó su camino hacia Oriente y su regreso a Europa hasta llegar al *Astrolabium Planum*,⁸⁷

85 Las atribuciones astrológicas asociadas a los planetas se pueden encontrar en el texto de Teucro; su secuencia empieza con Marte (Herrera, 2012, 13).

86 En “The Franz Boll Lecture” (1925), Warburg (2010c, 172) agradeció el rescate realizado por Boll de la *Sphaera Barbarica*, ya que este pasaba a ser un instrumento para la psicología de la causalidad, tanto la que refería a la causalidad monstruosa que hacía uso de la imagen, como la causalidad matemática. El historiador expuso que sin el texto de Boll no habría sido posible una serie de avances que él mismo pudo realizar mediante sus investigaciones.

87 En el texto Warburg se refirió a este libro como *Astrolabium Magnum*. Aquí utilizaremos el nombre ‘*Astrolabium Planum*’, el cual es el empleado en textos posteriores del historiador (“The Franz Boll Lecture” de 1925) y en las fuentes externas a su trabajo.

libro con xilografías⁸⁸ que contiene un almanaque astrológico del Asia Menor. Este trabajo fue editado por el profesor de matemáticas alemán Johann Engel, e impreso por Erhard Ratdolt en 1488,⁸⁹ en Augsburgo. Su autor original fue el italiano Pietro d'Abano (c. 1257-1316) en 1293 (Warburg, 2005q, 420-421).

Expliquemos este camino: la *Sphaera barbarica* hizo un recorrido desde Asia Menor hasta la India, desde donde se desplazó hasta Egipto, y, a través, seguramente de Persia, llegó a la *Gran Introducción* de Abu Ma'shar (787-886), autoridad medieval en astrología (Vd. el apéndice 2). Este texto fue traducido al hebreo en España por el judío Abraham ibn Ezra (1089-c. 1167), la versión hebrea se tradujo en 1273 en Malinas al francés por el judío Hagins, el cual produjo dicha traducción para Henry Bates. Esta última es la base para la versión latina que elaboró Pietro d'Abano en 1293, cuya importancia se evidencia en las veces en que fue impresa la obra y su difusión internacional, tal como lo demuestra el *Astrolabium Planum* de 1488. En resumen: el *Astrolabium Planum* es la versión francesa traducida al italiano de la *Gran Introducción* de Abu Ma'shar, texto el cual conserva la *Sphaera Barbarica*, en donde como ya dijimos anteriormente, está contenida la *Sphaera Greca* (Warburg, 2005q, 422).

La *Sphaera Barbarica* tuvo una segunda conformación en donde está distribuida por decanos,⁹⁰ es decir, se dividen los meses en tercios, los cuales corresponden a diez grados del signo zodiacal, a cada diez grados les corresponde una figura que sería el decano; hay tres figuras por cada signo del Zodíaco, lo que hace de un total de treinta y seis decanos. Este sistema proviene de Egipto y fue transmitido al occidente medieval por medio de catálogos astrales y lapidarios árabes (Vd. el apéndice 2).⁹¹ En la *Gran Introducción* de Ma'shar podemos encontrar esta configuración (Warburg, 2005q, 421). Ella es visible en el *Astrolabium Planum* y en los frescos del palacio.

88 Al *Astrolabium* nos referiremos de manera más detallada en los capítulos 2 y 3.

89 Hay otra edición impresa en 1494 por Emmerich von Speyer en Venecia, la cual será de gran relevancia en el momento en que nos refiramos a Franz Boll y su *exlibris* en el capítulo 2 (Warburg, 2010c, 171-172).

90 Tres sistemas astronómicos distintos se desarrollaron de manera independiente en la Antigüedad temprana: el "zodiaco" en Mesopotamia, las "mansiones lunares" en India, y los "decanos" en Egipto. Cuando Egipto se hizo parte del mundo helenístico, los signos zodiacales mostraron una división en tres decanos de 10° grados cada uno. (Son doce los signos zodiacales, cada uno contiene un mes; por signo zodiacal hay tres decanos, los cuales dividen al mes en tres; por lo tanto, el conjunto de los decanos es de treinta y seis elementos). Los decanos vuelven aparecer en la astrología de la India, como "dreskana", y regresan en un disfraz oriental a occidente como elementos de gran importancia en la iconografía de la Edad Media tardía y el Renacimiento (Neugebauer, 1955, 47).

91 Los lapidarios llegaron a España desde la India y Arabia (Vd. el apéndice 2), en ellos se explicaba la influencia que los decanos ejercían sobre diferentes tipos de piedras. En 1260, en la corte de Toledo de Alfonso el Sabio, a partir de los lapidarios, resurgieron distintos autores griegos relacionados con la filosofía natural helenística (Warburg, 2005q, 421).

En la página respecto de los decanos de Aries del *Astrolabium* (Fig. 34), se pueden observar dos figuras metidas en un diagrama de horóscopo,⁹² el personaje izquierdo es un hombre con una hoz y una ballesta, este es el primer grado de Aries; para Warburg (2005q, 421) dicha figura es Perseo, pero con su espada transformada en una hoz. Encima de los diagramas podemos ver a los decanos, el primero es un ser con turbante y una espada, el cual es una vez más, según el historiador, Perseo disfrazado. Warburg (2005q, 421-422) justificó esto con la *Aratea de Leiden* (c. 830-840), copia ilustrada carolingia basada en la versión que Julio César Germánico (15 a.C-19 d.C) efectuó del *Phaenomena* de Arato (Vd. el apéndice 2), en la que distinguimos a Perseo en su forma más cercana a la Antigüedad (Fig. 35), con su espada curva y gorro frigio, atributos los cuales han sido sustituidos con la cimitarra y el turbante del decano del *Astrolabium*. En el *Planisphaerium Bianchini* (Fig. 36), tabla astrológica de mármol originaria de la época imperial, este decano conserva todavía su forma egipcia, con un hacha doble; no obstante, el hamburgués mantiene que este es un símbolo astral procedente de Grecia.⁹³

92 Podemos definir el horóscopo como la representación gráfica de la esfera celeste (la esfera astral) en un momento específico y en relación con un horizonte determinado. Esta fue una de las actividades más importantes de la astrología. Por medio de tablas, reglas y almanaques, entre otros, se pretendía determinar las longitudes eclípticas del Sol, la Luna y los demás planetas, entre otros (Vd. el apéndice 1). La representación gráfica dividía la esfera celeste en casas celestes: doce divisiones que individualmente representan un aspecto de la vida del ser humano (Casulleras, 2009, 47):

El transcurso de movimiento diurno hace circular diariamente la esfera celeste y su contenido por las doce casas de modo que, dependiendo de la hora, la influencia de un elemento determinado se ejercerá principalmente sobre las circunstancias de la vida representadas por una u otra casa (Casulleras, 2009, 47).

El horóscopo se establece según los signos solares. Sabremos bajo qué signo nos encontramos en determinado momento al observar en cuál grado de la banda zodiacal se encuentra el Sol. El Sol viaja por los treinta grados de cada signo zodiacal (Barton, 2003, 90).

Tenemos evidencia del horóscopo relacionado con la astrología desde el siglo IV. Tamsyn Barton (2003, p. 30) propuso que esta se desarrolló en Mesopotamia, la cual tuvo contacto con Grecia después de la conquista de Persia por parte de Alejandro Magno. Con Alejandro, los métodos y datos babilónicos de astronomía y astrología fueron absorbidos por los griegos.

Para realizar un horóscopo (carta astral) el astrólogo debe primer revisar el tiempo y la locación geográfica del evento (nacimiento o fundación de una ciudad, por ejemplo), seguidamente introduce esta información en las casas celestes para determinar el grado del signo zodiacal que se encontraría en la cúspide de cada una de las doce casas. Estos grados son marcados en la carta astral. Una vez hecho esto el astrólogo debe determinar el grado en el que cada planeta se pudo haber encontrado alrededor de la eclíptica en ese momento específico, con esto cada planeta puede marcarse dentro de la casa en donde se encuentra su posición. Por razón de las distintas velocidades de los planetas podemos encontrarlos muchas veces en conjunción en el mismo grado en el cielo, o que estén muy cerca unos a otros; esto hace que sea posible encontrar varios planetas en una sola casa, y a su vez hace que veamos casas vacías de planetas (Quinlan-McGrath, 2013, 37).

93 Kristine Lippincot (2001, 159-162) hace notar que la conexión que establece Warburg entre Perseo y los decanos y grados representados tanto en el *Astrolabium Planum* como en la *Tabula Bianchini* es incorrecta. Lippincot lo confirma primero en el hecho de que la figura del *Astrolabium Planum* no es un decano, sino solo un aspecto del regidor planetario de los primeros diez días del mes. Así, este personaje es solo una máscara que usa el planeta para actuar, y no un decano en su derecho. Seguidamente Lippincot nota que Warburg entendió de manera incorrecta el estudio de Franz Boll de los textos griegos de la *sphaera barbárica*, esencial para la interpretación que nos ofrece el historiador sobre el palacio. Esto tiene que ver con el Zodíaco de Dendera (Fig. 37). Boll notó que en este Zodíaco las constelaciones egipcias han sido afectadas por formas grecorromanas. Que el Zodíaco de Dendera posea a su alrededor la representación de treinta y seis decanos egipcios hizo que Warburg creyera que había una conexión entre las constelaciones griegas y la imaginería egipcia. Pero en realidad Boll quiso mostrar cómo los dos sistemas tenían tan poco en común. Además, Boll vio que las constelaciones grecorromanas o ptolemaicas que surgen con el primer decano de Aries son Cefeo y Eridano, no Perseo. No hay, hasta el momento, fuente medieval o clásica que asocie a Perseo con los primeros grados de Aries.

Warburg (2005q, 422) se remitió al texto de Ma'shar, que es el que nos permite elucidar las figuras de la banda central de los frescos, específicamente la primera del mes de marzo. El astrólogo medieval proporcionó una sinopsis de tres sistemas diferentes de estrellas: el árabe, el ptolemaico y el indio. Es el indio en el que el hamburgués se va a concentrar. En este están presentes los decanos egipcios, pero ahora bajo un disfraz indio, es decir, son decanos indios: *dreskana*. Para el historiador los decanos en realidad son símbolos astrales de origen griego y, por ende, los *dreskana* son figuras griegas introducidas como decanos egipcios, disfrazadas de elementos ornamentales indios (Warburg, 2005q, 422). Warburg (2005q, 422) se concentró en el primer decano de Aries: de acuerdo con el *Brhajjataka*, escrito por el indio Vahara-Mihira (siglo VI d.C), fuente de Ma'shar en conformidad con el historiador, el primer decano de Aries es un hombre con un hacha doble, de piel oscura, con ojos rojos, que alrededor de su cadera tiene un paño blanco;⁹⁴ esta descripción es afín a la realizada por Abu Ma'shar:

Los indios dicen que en este decano se eleva un hombre negro de ojos rojos, de gran estatura, ánimo fuerte y gran convicción; lleva un gran traje blanco que ha atado en el medio con un cordón; es iracundo, se mantiene erguido, observador y vigilante. (Boll⁹⁵ en Warburg, 2005q, 422).

Las figuras del árabe coinciden entonces con la tradición india excepto que en el caso de Ma'shar el decano ya no posee el hacha.

Si volvemos al primer personaje de marzo del Schifanoia, nos damos cuenta de que este corresponde al primer decano de Aries el cual describió Ma'shar a partir de Vahara-Mihira; y, gracias al análisis del *Astrolabium*, Warburg (2005q, 421-422) identificó a este como Perseo. Lo que vemos entonces son figuras propias de la simbología astral griega convertidas en decanos egipcios que poseen atributos indios, descritos por Abu Ma'shar.⁹⁶ El investigador resumió así la transmisión de las figuras griegas:

[...] sobre el estrato inferior del firmamento de estrellas fijas griego fue depositado en un primer momento el esquema de culto a los decanos de origen egipcio. Sobre éste se superpuso el estrato de la transformación mitológica, india, el cual, más tarde (probablemente por mediación persa), pasó al mundo árabe. Por último, después de que la traducción hebrea dejara algunos confusos residuos, el cielo griego de las estrellas fijas desembocó —vía la transmisión francesa y la traducción latina de Abu Maschar de Pietro d'Abano— en la cosmología monumental del primer Renacimiento italiano, en la forma de las treinta y seis enigmáticas figuras de la banda central de los frescos de Ferrara. (Warburg, 2005q, 422-423).

Como fue mencionado anteriormente, los dioses eran los siete planetas (*Vd.* el apéndice 1), las divinidades clásicas pasaron a ser los gobernadores de las estrellas errantes, a partir de la influencia oriental y la tradición arábigo-helenística, así, cada estrella tenía el nombre de uno de estos siete dioses griegos (Warburg, 2005q, 416). Pero en el palacio Schifanoia comenzaba el resurgimiento de los dioses

94 Este mismo hombre se presenta como el primer decano del lapidario de Alfonso X (Warburg, 2005q, 422).

95 La cita del texto fue extraída por Warburg del *Sphaera* de Boll.

96 Kristin Lippincot (2001, 163) realiza aquí una corrección. A pesar de ser cierto que los decanos del Palacio Schifanoia están basados en una variante de la tradición de Abu Ma'shar, la herencia clásica de las figuras es dudosa. En el texto de Ma'shar, los decanos son descritos de acuerdo con tres tradiciones culturales distintas, la griega, la persa y la india. La iconografía de la llamada tradición "griega" está formada por piezas de las constelaciones ptolemaicas. Entre los decanos persas, se ven partes de constelaciones similares que se han modificado un poco por la mitología de la astrología persa. Pero las imágenes pertenecientes a la India no tienen conexión con un antecedente clásico. Son una invención india, desarrollada en las tradiciones astromitológicas locales. Warburg estaba en lo correcto al decir que la fuente para el primer decano del palacio Schifanoia lo fueron las traducciones al latín de Abu Ma'shar; pero estaba en lo incorrecto al creer que esta figura deviene de un pasado clásico.

olímpicos, los seres en Ferrara se anuncian como dioses y no como planetas, esto lo sabemos ya que los planetas eran siete, y en el palacio hay doce dioses que corresponden a sendos meses. Los olímpicos han desplazado a los demonios planetarios, sin embargo conservan aún la vestimenta *alla francese*. Ahora son ellos las deidades tutelares de los signos zodiacales (Vd. el apéndice 3), lo que crea una ruptura con la tradición astrológica medieval (Gombrich, 1986, 192-193). Fritz Saxl (1970, 99) escribió que Warburg logró descubrir al autor de la Antigüedad que pudo haber transmitido la simbología de los dioses olímpicos como deidades de los meses al Renacimiento: este es Marco Manilio (siglo I), cuyo texto *Astronomica* dice lo siguiente:

De este modo, Aries es gobernado por Palas; Tauro, por Citerea (Venus); Apolo rige los bellos gemelos (Géminis); el Sileno (Mercurio) gobierna Cáncer, y tú, padre (Júpiter), con la madre de los dioses gobiernas Leo; Virgo con sus espigas pertenece a Ceres; la balanza (Libra), a Vulcano, como construida por él mismo; el agresivo Escorpio, a Marte; Diana, al cazador Sagitario, pero en su parte equina; el contraído signo de Capricornio pertenece a Vesta; Acuario, signo contrario a Júpiter, es regido por Juno, y Neptuno reconoce como suyos a los peces (Piscis) en el cielo (Manilius en Warburg, 2005q, 423).

Manilio nunca menciona a través de los libros de *Astronomica* a los planetas, este era un tratado inútil para aquellos que creían en la astrología planetaria. Los escolares que estaban más interesados en el *Astronomica* fueron aquellos humanistas cuya fascinación se posaba más en la parte filológica que en la astrológica (Lippincott, 1990, 97). El poema astrológico de Manilio,⁹⁷ perteneciente a la época de la Roma imperial, se volvió parte de los clásicos descubiertos y resucitados por el humanismo, y fue esencial dentro de los cambios que sucedieron en la astrología. Este poema brindó ayuda a los dioses paganos en su misión de reconquistar el Olimpo griego (Warburg, 2005q, 423, 428).

Sin embargo, el atributo de regencia de los dioses no se ha eliminado en estas obras. El fresco donde se representa a la diosa Venus es el testimonio de la fe que se tenía en lo que las estrellas dictaminaban, lo que evidencia el control sobre el destino de cada individuo. A pesar de ser los dioses los protagonistas y no los planetas, el ser humano del Renacimiento temprano, en este caso el duque Borso d'Este, no se enfrentaba a la Venus clásica a la hora de ver estos frescos, sino a un ente astral (Saxl, 2010b, 98-99). En la corte de los Este el duque se vestía a partir del color planetario que tocara ese día, esta era la fuerza de la astrología en la corte del norte de Italia. Pellegrino Prisciani (1435-1510), bibliotecario e historiador de la corte de los Este, señaló la unión astrológica en el nivel teórico de Manilio⁹⁸ (máxima autoridad para Prisciani), Abu Ma'shar y Pietro d'Abano (Warburg, 2005q, 431), es decir, la inclusión de Manilio

97 El poema didáctico de Manilio es el primer trabajo astrológico en latín, y el primer trabajo astrológico clásico que sobrevive en su forma original. El primer libro del que se compone ofrece una descripción de los cielos y termina con una discusión de los cometas como presagios. Propone a los babilonios como los originadores de la astronomía, y a los egipcios como los inventores de la astrología. En el segundo libro da las características de los signos del Zodíaco y expone sus relaciones geométricas. El tercer libro describe las doce partes, los tiempos de ascenso y a los Señores del Tiempo; explica cómo calcular cuánto dura la vida, y concluye con una discusión de los signos trópicos. El cuarto libro se refiere a las características de los signos zodiacales, describe a los decanos y las influencias de algunos de los grados individuales del Zodíaco, a su vez muestra un mapa del mundo con los regentes zodiacales en cada parte, y termina con una discusión de los efectos de los eclipses en distintos signos. El último libro se refiere a los *paranatellonta*, o las estrellas que ascienden y se asientan con los signos (Barton, 2003, 42).

98 Carol V. Kaske (1982, 198) plantea que tal vez deberíamos dirigir nuestra mirada también a Marsilio Ficino, ya que este empleó la tradición mitográfica de los doce dioses como guardianes de los signos zodiacales, y pudo haber influido en la creación de los frescos del Palacio Schifanoia. Sin embargo, la autora no propone argumentos suficientes para tal hipótesis.

es un paso hacia la restitución olímpica de los dioses. Empero, el control de las estrellas predomina, y en parte la causa de eso es la recepción de las teorías de Ma'shar y d'Abano.

Ahora bien, con la comprensión de las rutas por las cuales sobrevivió la Antigüedad, en conjunto con las fiestas, las artes aplicadas, la moda *alla franzese* y *all'antica*, la diferenciación entre la serena grandeza y la expresión intensificada, y la representación del movimiento en el *Quattrocento* italiano, nos referiremos a la noción que tuvo Warburg a la hora de referirse a la lucha por la liberación astrológica por parte del ser humano, especialmente el ser renacentista, donde quedará demostrada la relación de todos los temas anteriores con esta.

1.7. La lucha por la liberación

Si tomamos en cuenta la influencia de la recién descubierta Antigüedad tardía en el *Quattrocento*, y las distintas rutas por las cuales esta sobrevivió hasta llegar a este periodo bajo una tradición astrológico-tardomedieval-oriental (arábigo-helenística), caemos en razón de que lo que sucedió en el Renacimiento fue un proceso de lucha por la liberación de las figuras clásicas de sus atavíos (disfraces) medievales que sirvieron para su supervivencia. Esto no es una interpretación, sino que desde la mención de los estilos *alla franzese* y *all'antica*, hay un proceso por el resurgimiento de valores expresivos propios de la Antigüedad, traducidos en fórmulas patéticas (*Pathosformeln*), para representar aquello que el arte flamenco, quien atesoró la tradición medieval, no podía. El Renacimiento se basó en la confrontación entre la tradición de la Antigüedad tardía y la Edad Media. Asimismo, las fuerzas involucradas en tal conflicto fueron las mismas en el norte como en el sur de Europa (Warburg, 2005n, 409).

En su artículo "Intercambios artísticos entre el norte y el sur en el siglo XV", publicado en 1905, Warburg (2005i, 227) se refirió a Sandro Botticelli como el artista en el que se comprende el arte florentino, tanto el aplicado como el autónomo. El pintor, por su aprendizaje en un taller de orfebrería florentino, se vio en la tarea de vestir a los dioses de la Antigüedad con trajes ornamentados, *alla franzese*, pertenecientes a la Edad Media. Aquí el historiador hace por primera vez un uso explícito de la palabra 'liberación', al decir que el artista florentino liberó a las divinidades de los atavíos mundanos que les había impuesto:

Sus figuras mitológicas exhalan ese raro y sugestivo sentido antiguo del movimiento porque son criaturas fantásticas, no libres, sino liberadas; liberadas del hechizo del atavío suntuoso de los regalos galantes cortesanos, de los libros planetarios y de los estandartes de torneo; su Venus Anadyomene [saliendo del mar]⁹⁹ emerge desnuda de las aguas como la titubeante predecesora de aquellos dramáticos habitantes del Olimpo que, más tarde, enseñarían a los *fiamminghi* [Flamencos]¹⁰⁰ a utilizar el lenguaje elevado de los modelos romanos (Warburg, 2005i, 227).

El pintor florentino era la transición entre Francesco Cossa y Raffaello Sanzio. Liberó a Venus del realismo medieval *alla franzese* y de su carácter práctico astrológico (jardín medieval de amor cortésano), propio de los hijos de Venus (Vd. el apéndice 3). Tanto el *Nacimiento de Venus* como la *Primavera* tuvieron como objetivo

[...] devolver su libertad olímpica a la diosa, que estaba encadenada a la Edad Media, a través de la mitografía y de la astrología (Warburg, 2005q, 433).¹⁰¹

99 Traducción del autor de la presente investigación.

100 Traducción del autor de la presente investigación.

101 Warburg (2005q, 433) pretendió demostrar esto con la consideración de que los grabados realizados por Baccio Baldini eran en realidad de Sandro Botticelli. Veremos esta demostración y la presunción de Warburg en los capítulos 2 y 3.

En “Arte italiano y astrología internacional...”, Warburg (2005q, 415) visualizó la astrología como la enemiga, junto con la tradición medieval, de la liberación de la creación artística, esta afectó los cambios estilísticos de la pintura italiana. Gracias al estudio de los distintos productos a lo largo de la investigación, el historiador pudo concluir que el arte italiano tuvo la voluntad social de liberar el ser griego de la “práctica” medieval y latino-oriental. Al querer restaurarse la Antigüedad se dio paso a una lucha intelectual, entre el fatalismo astrológico y el control por parte del ser humano sobre su destino, cuyos combatientes eran las formas de representación y de percepción que había de los dioses según las distintas rutas de supervivencia (*Nachleben der Antike*) que estos siguieron; lo que conocemos como Renacimiento es el periodo que actuó como escenario para tal confrontación (Warburg, 2005q, 434).

Entonces, la liberación astrológica no refiere solamente a un problema de supervivencia y restauración de los dioses bajo su forma clásica, sino al proceso que llevó al hombre moderno a independizarse de estos demonios y adquirir autonomía respecto de su vida:

Solo cuando abordemos el estudio de las divinidades del paganismo resucitadas en el primer Renacimiento en el norte y el sur de Europa en tanto que entes religiosos, y no solo como formas artísticas, empezaremos a comprender el papel que desempeñó la fuerza del fatalismo de la cosmología helenística, incluso, en la Alemania de la Reforma,¹⁰² como veremos, el augur pagano que hizo su aparición bajo el pretexto erudito de las ciencias naturales resultó difícil de combatir –y por supuesto de vencer. (Warburg, 2005t, 446).

De acuerdo con Saxl (2010a, XVII), es necesario tener claro que cuando hablemos de cambios en la forma de representación en el nivel artístico, también discutiremos de variaciones en el modo en que entendemos a los dioses, y por lo tanto a las maneras en que estos seres afectan o benefician la vida del ser humano. Esta es la época en que la ciencia intentó crear un espacio de pensamiento entre el individuo y los objetos; espacio el cual no existía por la impresionante mezcla entre la práctica mágica y la matemática cosmológica (Warburg, 2005t, 490). La Antigüedad bajo su forma más pura resurgió como parte del programa humanista de emancipación intelectual del ser humano, es decir, el retorno de los dioses del Olimpo es parte del intento de crear ese espacio, ese distanciamiento, entre la humanidad y los objetos que la rodean. El miedo a la causalidad demoníaca es derrotado por el control del hombre de su destino, eso es la liberación astrológica. En su conferencia de 1925 dedicada a Franz Boll, Warburg (2010c, 168) pronunció la siguiente frase, que hace referencia al *exlibris* de Boll:

Per monstra ad sphaeram! de la *terribilità* del monstruo a la contemplación en la esfera ideal de contemplación pagana y docta. Tal es el rasgo principal de la evolución cultural del Renacimiento [...] (Warburg, 2010c, 168).

A continuación, discutiremos dos ejemplos empleados por Warburg en los que se confirma que esta lucha por la liberación no es algo que concierne solo a la imagen, sino al ser humano como tal. Primero comentaremos respecto de Francesco Sassetti y Giovanni Rucellai, y la relación de estos dos con la imagen y sus distintas implicaciones de la diosa Fortuna; al final de este caso haremos un breve paréntesis en las figuras de Girolamo Savonarola y Pico della Mirandola, que representan el sector que lucha por esta liberación no necesariamente bajo una concepción humanista pagana, sino por medio de la religión. En el segundo ejemplo hablaremos de Martín Lutero, y los intentos por parte de los enemigos de la Reforma de condenar el proyecto de Lutero por medio de la astrología.

A continuación de estos ejemplos nos concentraremos en algunos de los autores de los cuales se sirvió Warburg para construir su teoría de la lucha por la liberación, a saber: Hermann Usener, August Schmarsow, Friedrich Theodor Vischer y Tito Vignoli. Por último, señalaremos tres últimos elementos

102 En el apartado relativo a Martín Lutero nos referiremos con mayor detenimiento a la fuerza de la astrología en la Reforma. A su vez, en los capítulos 2 y 3 trataremos de lleno del fatalismo de la cosmología helenística en Alemania, ya que este está íntimamente relacionada con el uso del grabado en Warburg.

en Warburg: su conferencia respecto del Ritual de la serpiente, la K.B.W., y la introducción elaborada por el hamburgués para el *Atlas Mnemosyne*; los cuales son los casos donde queda más claro el concepto de liberación por parte del historiador.

1.7.1. El caso Sassetti-Rucellai

En “El arte del retrato...”, Warburg (Warburg, 2005f, 152) describió cómo distintas visiones del mundo pueden insertarse en los miembros de una misma sociedad, en la que, por causa de aquellas, internamente se genera una lucha que puede producir la decadencia social. Sin embargo, estas fuerzas son partícipes fundamentales en la producción cultural. ¿Cómo sucede esto?, con el equilibrio de dichas fuerzas en el interior de una persona, lo que permite que se amplíen las fronteras de su personalidad (Warburg, 2005f, 151-152). En los florentinos del *Quattrocento* confluían el “idealismo cristiano medieval, caballeresco, romántico y platonizante” (Warburg, 2005f, p. 152) y el pensamiento “del mundo comerciante etrusco-pagano” (Warburg, 2005f, 152). Estos individuos llegaron a considerar que tales potencias podían ser compatibles, lo que les permitía conciliar el pasado antiguo y el presente cristiano (Warburg, 2005f, 152).¹⁰³ Los *voti*, mencionados anteriormente, provenían de esa comprensión “etrusco-pagana” del mundo y propiciaban una magia fetichista para la burguesía florentina. Los retratos de los donantes en las iglesias eran un esfuerzo de distancia ante esta práctica (Warburg, 2005f, 151), pero el elemento mágico no se elimina, solo se transforma; sí hay un distanciamiento, pero la imagen del donante seguía cerca de la divinidad, en forma de acto ritual en su favor como ser humano.

El banquero Francesco Sassetti simbolizó para Warburg (2005f, p. 152) este tipo de individuo donde el presente y el pasado van de la mano. En su texto de 1907, “La última voluntad de Francesco Sassetti”, el historiador analizó una serie de documentos que refieren a Sassetti, especialmente un texto escrito por el italiano para sus hijos en 1488, por razón de un viaje que tuvo que hacer a Lyon. El historiador ve en estas fuentes un valor histórico-artístico, lo que las hace vitales para entender la psicología de la sociedad laica educada que pertenece al primer Renacimiento florentino (Warburg, 2005f, 177). Para Fritz Saxl dicho ensayo respecto de Sassetti es el punto de giro en las investigaciones de Warburg:

From that moment on, every work is more and more not just a historical but rather a human document (Saxl en Stimilli, Warburg y Seligman, 2005, 194).

[Desde ese momento en adelante, todo trabajo es cada vez más no solo histórico sino un documento humano.]¹⁰⁴

Como puntualizamos en el párrafo anterior, Sassetti escribió hacia 1488 un documento donde dejaba instrucciones a sus hijos respecto de su patrimonio en caso de que muriera, esto por razón de un viaje de negocios en el cual el florentino esperaba reparar el daño financiero de las riquezas de los Medici en Lyon (Warburg, 2005f, 186). En este escrito se ve cómo Francesco, siendo un hombre del Renacimiento, todavía poseía un tradicionalismo medieval en cuanto a su religiosidad. Esta última voluntad no estaba escrita como un testamento legal y jurídico, sino que se desarrollaba como un legado en el que apelaba a la fidelidad y a la fe de su familia. A su vez hizo mención de la diosa pagana Fortuna, vista

103 Jacob Burckhardt (1985a, pp. 30-31) puso de ejemplo a Filippo María Visconti (1392-1447), último gobernante de Milán de la familia Visconti, el cual fue un hombre cuyo pensamiento estaba basado en valores opuestos respecto de la concepción del mundo; el gobernante creía en la astrología y en el fatalismo adivinatorio, pero también rezaba a los santos patronos de la Iglesia, y leía tanto autores antiguos como novelas francesas de caballería.

104 Traducción del autor de la presente investigación.

como aquello que representaba el mundo hostil, un ser que controlaba los vientos y que podía frustrar o conducir, a su deseo, la misión del banquero. La Fortuna se convirtió en la fuerza directiva del destino de Francesco Sasseti; esta divinidad resurge en el Renacimiento como la representación de la energía terrenal, en parte gracias al arte de los *imprese*, esos emblemas utilizados por la alta sociedad florentina en las ocasiones festivas. Con los *imprese* o blasones, los cortesanos podían representar simbólicamente el perfil espiritual de la persona que portaría tal imagen. El Renacimiento temprano le dio la tarea a la Antigüedad de mostrar la lucha que el individuo tenía contra el mundo a través de palabras e imágenes que reflejaban el estilo heroico de la Antigüedad (Warburg, 2005I, 190-191). La tumba de Sasseti es un claro ejemplo de la unión entre símbolos cristianos y paganos, los cuales correspondían a las culturas flamencas y latinas:

[...] pastores nórdicos vestidos a la rústica y emperadores a la romana, el Dios de la Biblia y la diosa Fortuna, David con su honda y el centauro, la muerte de San Francisco y la muerte de Meleagro [...] (Burucúa, 2003, 18).

Volvamos a la Fortuna. La diosa hacía surgir la pregunta de cómo reconciliar la gradual conciencia por parte del ser humano de su libertad, pero aceptando a su vez un agente del destino en la vida humana (Stimilli, Warburg y Seligman, 2005, 194). Warburg (2005I, 191) introdujo a Giovanni Rucellai, contemporáneo de Sasseti, y su uso de la Fortuna, para así entender primero este símbolo como parte de la energía antigua en el Renacimiento, y con esto tener mayor comprensión de Francesco y su relación con la Antigüedad. Los dos mercaderes se valieron de las imágenes antiguas en un nivel simbólico, como parte de la búsqueda de balance en las fuerzas que ejercían en sus vidas. Era una lucha por enfrentarse al mundo bajo el principio de una mayor autonomía por parte del ser humano, pero que aun así esto fuese compatible con la tradición medieval cristiana; el intento de balancear la fuerza individual con el poder divino del destino. El sentido de heroísmo en la Antigüedad debía poder unirse al concepto de legado o memoria que proponía el cristianismo.

Rucellai habló en su *Zibaldone* de la “Fortuna con vela”, una forma de representar a la diosa, ideada para el remate del escudo Rucellai (*Fig. 38*). La imagen revela a una mujer desnuda que reemplaza el mástil de un barco mientras con sus brazos sostiene la vela la cual está extendida por el viento. Rucellai se preguntó si la razón y la sabiduría práctica podían contraponerse al azar del destino, a ese azar propio de la Fortuna; la respuesta se la proporcionó el filósofo Marsilio Ficino (1433-1499) en una carta en la que le explicaba cómo el ser humano podía evitar o prevenir el futuro. El pensador italiano expuso que la Fortuna podía combatirse con la prudencia, la paciencia y la magnificencia, pero que es mejor no participar en tal batalla, ya que pocos son los que logran ganar sobre la Fortuna; lo más recomendable es hacer una tregua con la Fortuna para así caminar junto con ella adonde sea que ella nos quiera llevar, y que nunca nos lleve por la fuerza, que sería lo trágico, a ningún destino. Como comerciante marítimo Rucellai se inclinó por hacer las paces y adaptarse a la Fortuna, por razón de que esta no implicaba solo el azar o el patrimonio, sino que también significaba en su momento “viento tempestuoso”. Con la unión de los conceptos en una sola imagen, esta figura podía ser desde un ser destructor a una divinidad relacionada con la riqueza. La diosa fue representada bajo el espíritu de la Antigüedad característico de la época, el de los motivos accesorios en movimiento a su alrededor (Warburg, 2005I, 191-192). Las preocupaciones de Rucellai son parte de un proceso característico de la cultura del primer Renacimiento, el poder de establecer un equilibrio al unir la sensibilidad popular pagana con la noción de restauración del espíritu antiguo y por ende con el humanismo teológico (Warburg, 2005I, 191-192).

La respuesta suministrada por Ficino tiene claros referentes astrológicos. El filósofo renacentista se vio influenciado por el *Picatrix*, traducción latina realizada en el siglo XIII, basada en una versión española anterior (entre 1256-1258) del texto islámico conocido como el *Ghaya* (*Ghâyat al-hakîm*

[*La meta del sabio*]),¹⁰⁵ confeccionado en el siglo X u XI, el cual es un tratado de magia simpática y astrología (Ulloa, 2010, 104) (Vd. el apéndice 2 y la nota 181). En el *Picatrix* Ficino encontró una definición de espíritu, entendido este como vehículo del influjo de las estrellas y fundamento de las operaciones mágicas. La magia de dicho documento dictaba cómo controlar o guiar la influencia del *spiritus* en la materia. Esto cambiaba por completo la posición del ser humano respecto de los astros, o los dioses como la Fortuna, ya que había posibilidad de controlar las influencias astrales.¹⁰⁶ Ficino se arraigará en este argumento a la hora de hacer sus escritos (Ulloa, 2010, 104). En 1489 publicó un texto de medicina que se dividía en tres libros y se titulaba *De Vita Libri Tres*, donde habla, especialmente en el tercer libro (*De Vita Coelitus Comparanda*) sobre temas vinculados con la astrología, ya que esta estipulaba que algunos signos controlaban partes del cuerpo y que los cuatro temperamentos estaban conectados con diferentes planetas, entre otras cosas (Ulloa, 2010, 92).

No es casualidad que el flexible Ficino, aunque “pío filósofo”, se mantenga abierto a todas las tentaciones astrológicas mientras los símbolos y divinidades estelares pueblan en medida creciente los poemas, los frescos, las costumbres, los escritos políticos de la época renacentista: diferentes, es verdad, de los medievales, y devueltos a las formas armónicas de sus fuentes más antiguas, orientales, griegas y egipcias, mas no por esto insidiosos: dioses del cielo preferentemente y no demonios tremebundos. En otras palabras, la batalla en torno a la astrología, si bien ha comprometido ya a toda la cultura, se fija a largo plazo y con un alineamiento, aunque por lo demás rígido y preciso, sumido en equívocos de toda suerte (Garin, 1981, 24-25).

Una vez revisados tanto Sasseti, Rucellai y Ficino, podemos ver tres formas de percepción de la Fortuna: en el primero provocó la sumisión, en el segundo autodeterminación, y en el tercero sabiduría terrenal. Ahora bien, como escribió Gertrud Bing (1965, 310), el significado de aquella se sostiene: la Fortuna se muestra como el destino que confronta el valor individual.

Jean Seznec (1961, 59) expuso que el Renacimiento no veía contradicción entre la astrología y la ciencia, más bien el dominio de cuerpos celestiales sobre todas las cosas mundanas era visto como una ley natural por excelencia, la ley que aseguraba la regularidad del fenómeno. Pero los humanistas vieron la necesidad de rebelarse contra la concepción astrológica establecida, y lo hicieron esencialmente por razones morales. En un sistema donde todas las partes se encuentran interconectadas, donde nadie posee una existencia que sea independiente del cosmos, la posición del hombre era humillante. Los lazos que ataban al hombre al universo eran innegables, pero empezaron a dejar de pensarse como una forma de aprisionamiento. Por ejemplo, Ficino no desechó la astrología, sino que eliminó la humillación en que se encontraba el ser humano, al no tener control de su destino, y empezó a crear, junto con otros humanistas, herramientas necesarias para poder controlar los influjos astrales. Los humanistas no trataban contra demonios, sino contra divinidades que han recuperado sus formas más clásicas. Así, muchos de los rasgos atribuidos a los dioses se van a modificar.

1.7.2. *Girolamo Savonarola y Giovanni Pico della Mirandola*

Hubo también una serie de personajes que participaron de la liberación astrológica pero que tuvieron una visión distinta de la de los humanistas como Ficino: entre ellos se encuentran el fraile dominico Girolamo Savonarola y el filósofo Giovanni Pico della Mirandola, Príncipe de la Concordia. Savonarola, por ejemplo, no apoyaba muchas de las nociones provenientes de la Antigüedad, y sin embargo

105 Traducción de Raquel Diez (1995, 4).

106 Una de las mejores maneras para tal acto es por medio de los talismanes, ya que en ellos se alojaba el espíritu de un astro. El primer libro del *Picatrix* nos habla de la creación de talismanes, hechos de tal manera que realmente se pueda conducir el *spiritus* en la *materia* (Ulloa, 2010, 104).

contribuyó a la lucha contra los demonios astrológicos. Las formas antiquizantes que empezaban a presentarse en el *Quattrocento* resultaban, para aquellos formados según la tradición medieval, un problema en el nivel del pensamiento y la dirección religiosa. Para Savonarola la *ninfa* era la personificación misma de la vida pagana (Warburg, 2005b, 315), y condenó su representación en sus sermones (Warburg, 2001, 22). Tanto Savonarola como Pico abogaron más hacia la parte matemática, científica de la astrología, es decir, su rasgo astronómico (Vd. el apéndice 1) (Garin, 1981, 23). La lucha contra la astrología por parte del fraile llegó a tal punto que Ficino, amenazado, lo consideró el Anticristo que las estrellas habían anunciado; esto va en contraposición a la visión que del fraile tuvo Pico: la del santo y sabio que quería transformar a la Florencia del momento (Garin, 1981, 110).

Para Savonarola, la astrología es la destrucción del cristianismo, del sentido de Cristo, del significado sobrenatural de la fe; para Pico es una mistificación de la ciencia y de la filosofía, una visión fatalista del mundo, una religión enmascarada con pseudorrazones y camuflada de ciencia (Garin, 1981, 111).

Pico della Mirandola estaba contra de los teóricos de las conjunciones, y estaba convencido de que la libertad humana es totalmente contraria al determinismo astral. La relación que cada vez se volvía más cercana con Savonarola puede que haya hecho que Pico se separara de las ideas de magia o astrología adivinatoria, y a su vez de Ficino y los neoplatónicos (Garin, 1981, 113).¹⁰⁷ Respecto de las *Disputationes adversus astrologiam divinatricem* de Pico, Garin (1981, 23) recurrió a Ernst Cassirer, que se refirió a Pico como aquel que logró marcar los límites que separan los signos mágicos de la astrología de los signos intelectuales, pertenecientes a las matemáticas y a las ciencias exactas de la naturaleza. El filósofo entonces realizó un ataque a la astrología adivinatoria y a los falsos profetas:

Considerados en sus movimientos regulares y uniformes, los astros son causas físicas universales, de las que no pueden derivarse, en consecuencia, efectos particulares sin mediaciones indefinidas. No son cognoscibles, por tanto, a través de tales causas ultra generales los eventos específicos. A estos argumentos acerca de la causa eficiente, que constituyen el esqueleto teórico de las *Disputationes*, se añaden otros muchos, de orden diverso. A saber: la polémica anticultista, la defensa de la libertad humana ante toda afirmación del destino, el análisis crítico-histórico de las teorías astrológicas en tanto que disfraces de cultos astrales y concepciones generales del mundo a ellos vinculados, la defensa de la religión cristiana (Garin, 1981, 114).

De acuerdo con Jacob Burckhardt (1985b, 389), della Mirandola llevó a la práctica la refutación, al punto de documentar y verificar las distintas predicciones que los astrólogos hacían, lo que lo llevó a darse cuenta de que las tres cuartas partes de los pronósticos astrológicos eran falsas.

1.7.3. El caso de Martín Lutero

Fernando Checa (2010, 138-139) nos dice que, en épocas de la Reforma en Alemania, llegó a haber una lucha entre dos conceptos de Antigüedad: el primero de ellos es el concepto práctico-religioso, donde las imágenes astrológicas antiguas y los símbolos astrales surgen con un peso fatalista tal que llegaron a encontrar refugio en la política, de manera que nos enfrentamos a divinidades políticas. El segundo concepto es el de carácter estético-artístico, el cual se impone en Italia con anterioridad, y que representa una restauración de valores de la Antigüedad clásica (Checa, 2010, 138-139). En este apartado trataremos una parte del primer concepto (práctico-religioso); en los capítulos 2 y 3 estudiaremos los productos visuales relativos a esta noción práctico-religiosa en conjunto con las obras vinculadas al concepto estético-artístico de la Antigüedad.

107 Tanto Pico como Ficino pertenecieron al círculo intelectual de Lorenzo el Magnífico (Burckhardt, 1985b, 389).

El texto y ponencia “Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero”, publicado en 1920, fue planteado por Warburg (2005t, 446) como la introducción temporal de lo que podría ser una investigación respecto del

[...] renacimiento de la Antigüedad demoniaca en la era de la Reforma (Warburg, 2005t, 446).

Esta investigación trataría respecto del hombre moderno supersticioso, esclavo de sus creencias. El historiador se refirió a la confrontación de Martín Lutero contra los astrólogos, tanto italianos como alemanes, que hicieron uso de su horóscopo como política astrológica que pretendía dismantelar el proyecto del reformador. ¿Cómo procuraban usar el horóscopo para tales intenciones? Realizaron un cambio en la fecha de nacimiento, esto fue acto del astrólogo italiano Lucas Gaurico (1476-1558), que pasó el nacimiento del 10 de noviembre de 1483 al 22 de octubre de 1484. El mismo Philipp Melanchthon (1497-1560), compañero de Lutero, apoyaba el cambio del natalicio por su creencia en la palabra de los astrólogos (Warburg, 2005t, 452-453).¹⁰⁸ ¿Pero cómo afectaba un cambio en el natalicio en el proyecto reformador de Lutero?

Se esperaba una conjunción¹⁰⁹ planetaria entre Júpiter y Saturno bajo el signo de Escorpio, influenciada por Marte (Vd. el apéndice 2), para el 23 de noviembre de 1484,¹¹⁰ esta refería a la llegada de un supuesto religioso que haría revueltas en la iglesia. Pero este profeta nunca apareció, por este motivo el profesor de astrología y religioso holandés Paulus von Middelburg (1445-1534) amplió la influencia de la constelación de 1484 veinte años más, y dejó vigente la posible aparición del monje profeta, el cual era en realidad un falso profeta. El astrólogo Johan Lichtenberger (m. 1503) copió literalmente la profecía de Middelburg,¹¹¹ y la expuso en su *Prognosticatio* de 1488, esto implica que la profecía es de tiempos anteriores a la Reforma. Pero la influencia de los demonios Saturno y Júpiter y la venida del falso profeta expuestos por Lichtenberger se reavivaron en épocas de Lutero. Para 1524-1525 estalló una batalla entre las autoridades y el campesinado llamada la Guerra de los campesinos, la cual se venía gestando desde 1475 a partir de una serie de revueltas populares, representada para muchos en la conjunción entre

108 La astronomía y astrología no resultaron problemáticas para Melanchthon. El reformador consideró la astronomía la más alta de las ciencias matemáticas, lo que revierte la noción de que las formas más puras de la matemática son la geometría y la aritmética en sus formas no aplicadas. Para Melanchthon, la capacidad de la astronomía en interpretar el mundo natural (astrología) y descodificar el movimiento de los cielos le posibilita mostrar la voluntad de Dios; la astronomía puede hacer esto por razón del orden y la armonía que la región celestial posee, la cual ha sido ordenada por Dios; al descubrir los movimientos de los planetas y las estrellas para el entendimiento humano, la astronomía es capaz de darnos una percepción del orden del mundo creado por Dios (Methuen, 1996, 394). Como Dios creó el cielo, este puede revelar a Dios a los seres humanos: los cuerpos celestes y sus movimientos reflejan la belleza y regularidad de una mente habilidosa, la cual es la mente de Dios. Es por razón de que los cielos revelan a Dios que estos deben ser leídos como un mensaje de Dios al mundo que nos dice cómo vivir la vida y cómo esta debería ser idealmente vivida. Esto sería la astrología para Melanchthon: la regularidad de los movimientos celestiales son el intento de Dios de ayudar en el planeamiento y desarrollo de las distintas actividades humanas (Methuen, 1996, 395).

109 Respecto de las conjunciones planetarias, sabemos que Melanchthon compartía la idea de que tanto los cometas como las conjunciones planetarias podían funcionar como presagios de desastres o cambios por venir. Tales eventos podían ser interpretados como el castigo de Dios a los pecadores, pero Dios es justo y nos da la señal de que tales castigos van a ocurrir, tales señales aparecen en los cielos, y la astrología es la encargada de leerlos (Methuen 1996, 394-395).

110 Esta profecía se basa en las teorías astrológicas de Abu Ma’shar (Weinstein, 2011, 40).

111 “En 1492, Paulus von Middelburg lo denunció en su *Invectiva*, que es, probablemente, una de las primeras denuncias impresas del plagio. No parece haber encontrado respuesta de Lichtenberger, de quien por lo demás apenas sabemos nada” (Warburg, 2005t, 467).

Saturno y Júpiter, que se describe como dos seres en lucha. Lutero por su lado, calzó perfectamente con el monje profeta que haría revolución en la iglesia, era ese hombre que se había sublevado y atacado al clero, era un ser demoniaco y maligno que venía a causar el mal en el nivel espiritual en el ser humano (Warburg, 2005t, 467, 470).

En la época un profeta solo sería oficializado en el nivel cosmológico si su nacimiento sucedía en la conjunción de planetas superiores, especialmente Saturno y Júpiter, esto a partir de que la historia estaba cosmológicamente determinada lo que implicaba que se esperaba la aparición de una serie de conjunciones planetarias en determinados intervalos históricos, las cuales marcaban comienzos y finales de distintas etapas (Warburg, 2005t, 457-458). Entonces la astrología logró convertirse en fuerza de todo fatalismo posible en el norte:

Crisis históricas decisivas como los cambios en la hegemonía de los pueblos y las civilizaciones, el surgimiento o el ocaso de religiones, la afirmación o el hundimiento de reinos e imperios habrían sido medidos según los movimientos del reloj celeste. En los cielos, en las “danzas” de los astros, en sus encuentros estarían descritas las épocas de la historia de los hombres (Garin, 1981, 37).

En 1531 el príncipe Joaquín I (1499-1535) invitó a Lucas Gaurico a Berlín. En 1532 este realizó el viaje. Primero llegó a Wittenberg donde fue recibido con gran entusiasmo por Melanchthon (Warburg, 2005t, 452-453).¹¹² Desde antes de la visita de Lucas Gaurico el natalicio de Lutero estaba vinculado con la profecía del monje de Lichtenberger;¹¹³ el cambio de fecha del nacimiento del reformador al 22 de octubre de 1484 lo acerca a la gran conjunción del 23 de noviembre de 1484, de la que se ha venido hablando (Warburg, 2005t, 470-471). Sabemos de la importancia de la práctica adivinatoria del astrólogo italiano porque el manuscrito compilado por Reinhold (1511-1553), profesor de matemática de la Universidad de Wittenberg, realizado entre 1540 y 1550, nos lleva hasta el horóscopo de Martín Lutero cuya fecha de nacimiento falsa es la que predomina. El peso de la creencia astrológica en la época logró que el natalicio astrológico y pagano desplazara el verdadero del calendario (Warburg, 2005t, 452-453).

La aceptación de la fecha propuesta por Gaurico por parte de Melanchthon se pudo deber a la influencia que ejerció el astrólogo alemán Johann Carion (1499-1537) en tanto que realizó una serie de correcciones al horóscopo de Gaurico. Carion a su vez se basó en las modificaciones que el médico Johann Pfeyl había realizado con anterioridad (Warburg, 2005t, 454-455).¹¹⁴ El cambio que Carion realizó hacía que la conjunción planetaria pasara de la novena casa a la quinta, lo que implicaba que Marte no ocupara la primera casa del horóscopo sino la décima. Con esto el destino demoniaco y maligno de Lutero se eliminaba, pero mantenía su fuerza como reformador y como elemento principal en los cambios que llegaría a tener la religión occidental. Reinhold, mencionado anteriormente, adoptó el horóscopo de Gaurico con las modificaciones de Pfeyl y Carion, y sabía que resultaba más favorable para Lutero (Warburg, 2005t, 454-455) en tanto que

112 Se sabe de la admiración que tuvo Melanchthon por el astrólogo porque a comienzos de marzo de ese mismo año había escrito una dedicatoria a Gaurico como “el príncipe de toda filosofía” en el *Norica* de Camerario, además de agradecerle por una serie de horóscopos los cuales le había enviado por medio de cartas. Estos horóscopos de Gaurico fueron parcialmente recogidos en la edición veneciana del *Tractatus astrologicus* de 1552, del cual hablaremos con mayor profundidad en el capítulo 2 (Warburg, 2005t, 452-453).

113 El historiador mostró la posibilidad de que ambos autores tuvieran como fuente el trabajo realizado por Paulus von Middelburg, ya que este vivía en Italia y tenía una estrecha relación con el astrólogo italiano (Warburg, 2005t, 471, 473).

114 Cuáles eran estos cambios? Gaurico decía que Lutero había nacido a la 1:10 a.m., Pfeyl cambió la hora a las 3:22 a.m., y Carion defendía el nacimiento a las 9:00 a.m.; los tres mantuvieron el horóscopo del 22 de octubre de 1484 (Warburg, 2005t, 454-455).

Júpiter y Saturno coinciden en Escorpio originando hombres heroicos, y Marte engendra la elocuencia al estar aislado en la décima primera casa de Géminis que les es favorable (Warburg, 2005t, 455).

De acuerdo con Warburg (2005t, p. 506), respecto del natalicio de Lutero, hay un

[...] carácter jánico (dual)¹¹⁵ del sentimiento histórico como un sorprendente rasgo sobreentendido de la polaridad trágica en el desarrollo del moderno *Homo non-sapiens*. La fecha de nacimiento de Lutero corregida nos muestra únicamente un caso que habla de manera incontestable: entre los dirigentes en lucha por el espacio de pensamiento de la conciencia histórica inteligible irrumpe este impulso irrefrenable, primitivo y totémico, que lleva a establecer concatenaciones (bajo la forma del culto pagano a la fecha de nacimiento) y, por añadidura, esto ocurre en la misma época y en el mismo lugar en que había estallado el fragor apasionado de la batalla decisiva por la libre conciencia del pensamiento alemán (Warburg, 2005t, 506).

La astrología hacía que toda la misión de Reforma dependiera de un año (Warburg, 2005t, 452-454). Lutero perteneció a la época donde existía un pánico ante la profecía del diluvio de 1524, ¿cuál era esta profecía? Para febrero de este año se esperaban veinte conjunciones planetarias, donde dieciséis se daban bajo el signo de Piscis, estas conjunciones darían como resultado una inundación catastrófica mundial. El reformador no creía que algo podía suceder por causa astrológica. De hecho, escribió de este diluvio y expuso que matemáticos y astrólogos no paraban de hablar de tal acontecimiento, pero no sucedió nada y que, en cambio, en 1525, ante el levantamiento de los campesinos, los astrólogos no dijeron ni una sola palabra (Warburg, 2005t, 466). Los presagios de los astrólogos eran poco creíbles para el reformador, quien afirmó que nadie podría persuadirlo de creer en las adivinaciones de la astrología, ya que estas son inciertas y fallan; trataba la astrología de infame y mezquina. Para él, su trabajo era solo obra de Dios y no se encontraba bajo la influencia de ese arte adivinatorio.

Warburg (2005t, 453) escribió que la posición de Lutero respecto de la astrología era la aceptación solamente del significado místico-trascendental del acontecimiento cosmológico de un prodigio natural. El presagio transmite la advertencia de la omnipotencia del Dios cristiano. Los prodigios naturales eran los *monstra*, pertenecientes a la época de Maximiliano I (1459-1519), y fueron interpretados por el reformador desde la escatología cristiana, lo que creó una relación de estos con la Sentencia de la Casa de Elías. Para él eran signos prodigiosos que han ocurrido en la tierra y que pertenecen a las señales del Juicio final; como buen cristiano esto fue visto como algo bueno y proporcionó la esperanza de que el día bienaventurado ya venía (Warburg, 2005t, 477).

Vemos cómo Lutero, al rechazar el fatalismo proclamado por los planetas, se vuelve representante de la liberación ya que se enfrenta a la fabricación de horóscopos, y no reconoce la superhumanidad demoníaca de los astros, ya que con la astrología se cae en el pecado y en la adoración pagana (Warburg, 2005t, 488). En este sentido Lutero se encuentra en el grupo de Savonarola y della Mirandola, en tanto que, como agentes libertadores, no comparten la vía que sigue el humanismo, sino la vía de Dios como el único ser divino con poder sobre la vida. Eugenio Garin (1909-2004) lo expresa de esta manera:

Lutero y Savonarola, y lo mismo el savonaroliano Pico, animados más por una enorme pasión moral y religiosa que por los imperativos científicos, se enfrentan al hado estelar en nombre de la libre voluntad del hombre, sujeto, no a la naturaleza, sino a Dios; sólo que, en esta batalla suya, no se alinean con los “hombres nuevos”, con los humanistas, sino que, todo lo contrario, sus adversarios son precisa y principalmente los humanistas, o *también* los humanistas, sean poetas como Pontano o pensadores como Melanchton (Garin, 1981, 24).

115 Corrección realizada por Warburg en los *addenda* (Warburg, 2005t, 572).

A continuación, procederemos a hablar de los autores que influyeron en Warburg para la creación de su noción de lucha por liberación en el ser humano, en la cual las artes juegan un papel fundamental.

1.7.4. Hermann Usener

Aby Warburg recibió clases de mitología con el profesor Hermann Usener en la Universidad de Bonn; en ellas entró en contacto con la tendencia de la época a tratar de aplicar los descubrimientos de la ciencia moderna en el ámbito de las humanidades; la psicología y la antropología parecían ser la clave para entender la Antigüedad clásica. La formación de los mitos era para Usener un problema psicológico: cuanto más la humanidad progresa en conocimiento, tanto más el mito se reducirá, pero nunca desaparecerá, ya que el ser humano no puede vivir sin él. Las viejas ideas no desaparecen, sobreviven y conviven, aunque en contradicción con el nuevo conocimiento (Gombrich, 1986, 28-29).

En 1896 Usener publicó *Götternamen: Versuch einer Lehre von der Religiösen Begriffsbildung* [Los nombres de los dioses. Tentativa de una doctrina acerca de la educación conceptual religiosa],¹¹⁶ el cual presentaba un esquema de la evolución religiosa de la humanidad antes del monoteísmo (Momiigliano, 1982, 45). Usener realizó un estudio comparativo de la cultura basado en el estudio de la historia de las palabras y los conceptos. El pensador sustentaba la teoría de que los dioses eran derivados de sus nombres (Gombrich, 1986, 29-30). La etapa más temprana era la de los dioses momentáneos (*Augenblicksgötter*), dioses que se manifestaban solo una vez en cierta ocasión y derivaron sus nombres entonces de esa ocasión. El ser humano estaba en la posibilidad de percibir y registrar en forma de palabras los elementos de la experiencia que van más allá de la razón. La segunda etapa se encuentra en la misma dirección: los dioses funcionales, los cuales son percibidos repitiendo la misma acción en distintos tiempos y circunstancias (*Sondergötter*). La tercera etapa de Usener es la de los dioses personales, como Zeus o Apolo, que poseen la facultad de estar presentes cuando menos los esperamos, son dioses insondables (Momiigliano, 1982, 45).

Las emociones de cualquier impresión vivida se iban a manifestar en una exclamación, la repetición de tal experiencia lleva al ser humano a nombrarla. Las impresiones que tenía Usener en mente eran la del rayo y la del trueno; el ser humano primitivo al reaccionar en repetidas ocasiones ante tal cosa, hizo de la exclamación la palabra para rayo o trueno. Para el primitivo, la palabra describía una actividad y como tal requería de un agente que la causara, este era “el que truena”, que pasó a ser en la Antigüedad clásica Zeus. En Warburg se mantuvo esta idea del hombre primitivo que reacciona a impresiones vividas por medio de la imaginación o creación de causas. El pensamiento mitológico evidencia el predominio de las impresiones sensitivas en el ser humano primitivo; en el momento en el cual estas impresiones se debilitan, el pensamiento lógico gana terreno en nosotros (Gombrich, 1986, 29-30).

La razón debe suprimir la reacción inmediata del hombre a su entorno, la lógica se convierte en el resultado positivo de esta restricción, esto se relaciona con el logro de la belleza según el pensamiento de Lessing (Gombrich, 1986, 29-30), en tanto que la transgresión de este dominio por parte de la pintura y la escultura implica un declive en el ser humano, que cae en los excesos del *pathos*, relacionados con reacciones inmediatas y primitivas, la falta de lógica y razón y, por lo tanto, de belleza. Así, lo que propone Usener se une a la postura de Lessing dentro del pensamiento de Warburg, en tanto que la percepción de belleza no es algo meramente formal, sino que posee implicaciones en el interior de la psicología del ser humano; belleza es igual a razón, así como los movimientos intensificados son iguales a las reacciones inmediatas y primitivas. Las formas de representación en el arte tienen una carga psicológica y evidencian los estados emocionales, mentales de los individuos en un periodo concreto.

116 Traducción del autor de la presente investigación.

1.7.5. August Schmarsow

Schmarsow se preocupó por el problema del gesto y la expresión en las artes plásticas, y definió el arte como el intento del hombre, a través de su creación, de llegar a buenos términos con el mundo en que se encuentra. Intentó, por medio de construcciones *a priori*, encontrar la forma más pura de las distintas manifestaciones artísticas. Si las palabras son una síntesis del gesto y el sonido, estos dos elementos deben preceder al lenguaje; y si la imagen es una abstracción que proviene de los objetos y el espacio, estos dos últimos elementos deben ser anteriores a la imagen. La actividad artística más primitiva es entonces para Schmarsow la mímica, el gesto y la acción son en sus orígenes uno solo, cualquier movimiento del cuerpo en un contexto determinado es al mismo tiempo un movimiento expresivo no intencional. El uso de los gestos como medio de comunicación corresponde a una etapa más avanzada en relación con el estado primario de la mímica. Schmarsow lo ejemplificó con el gesto de señalar un objeto: el historiador nos dice que este gesto es el último estado de la relación con objetos materiales, ya que se renuncia a tocar el objeto, y hace que inicie una relación meramente óptica donde el mundo se comprende como una imagen distante (Gombrich, 1986, 40-42).

Cuanto más primitiva sea la reacción emocional, tanto más está involucrado, el cuerpo, en los movimientos expresivos. A lo largo del desarrollo del ser humano, su expresión va a evidenciarse cada vez menos en su cuerpo y finalmente se va a restringir a los músculos faciales. Ya que los estímulos visuales actúan desde cierta distancia, nos permiten no tener que entrar en contacto inmediato con los objetos y su impacto, y ver la materia sin tomar en cuenta los detalles. Para Schmarsow esto es lo que puede iniciar un proceso superior mental en el ser humano (Gombrich, 1986, 40-42). Hasta cierto punto la teoría del historiador tiene relaciones con lo que propuso Usener, en tanto que este último planteó el paso de emociones primitivas e inmediatas al triunfo de la razón; y Schmarsow nos habló del paso de la reacción emocional primitiva, donde el cuerpo participa en su totalidad, al distanciamiento del cuerpo con los objetos, lo cual reduce la reacción emocional al rostro, y permite una racionalización del mundo por parte del ser humano.

El interés en los gestos y movimiento y la conexión entre la mentalidad primitiva y la expresión corporal violenta de la que nos habló Schmarsow fueron de suma relevancia en el pensamiento de Warburg, a tal punto que determinaron la elección del tema de tesis y la dirección que sus futuras investigaciones iban a seguir (Gombrich, 1986, 43-44). Asimismo, la idea del espacio entre objeto y sujeto, distanciamiento en el desarrollo humano en el cual se racionaliza el mundo, se engrana con lo propuesto por Usener donde hay posibilidad de que el pensamiento lógico gane territorio, en el momento en que hay un debilitamiento en el nivel sensitivo de las impresiones causadas en el ser humano primitivo, el cual intenta dar sentido de causalidad a su entorno.

1.7.6. Friedrich Theodor Vischer

Theodor Vischer fue influyente para Warburg desde la realización de su tesis doctoral. En conformidad con Edgar Wind (1993c, 27-28), Vischer ofrece la mejor manera de aproximarse al sistema conceptual de Warburg. El hamburgués leyó varias veces el libro *Das Symbol*, publicado en 1887. Para Vischer el símbolo es una conexión entre la imagen (objeto visual) y su significado (concepto).

En este sentido hay tres clases de conexión: la primera es característica de la religión, una conexión que propiciaba la vinculación mágica, en ella el objeto y el concepto son una misma cosa, ejemplo de ello es la eucaristía, donde el pan y el vino (la imagen) son, para el creyente, la sangre y cuerpo de Cristo (significado) (Noriega, 2006, 295). Esta conexión la podemos ver como la representación simbólica mágica, la cual está asociada a la empatía. La empatía simbólica es propia de aquellas culturas donde el pensamiento lógico no ha llevado a la separación del hombre con la naturaleza (Nowak, 2011, 303-304).

La segunda conexión puede ser visible también en la eucaristía cuando esta vinculación se da solamente como metáfora. La diferenciación se encuentra en que en la primera conexión la asociación entre

imagen y significado es mágica, en la segunda conexión es lógica (Noriega, 2006, 295); es decir, en el segundo vínculo el símbolo y lo simbolizado se encuentran separados (Nowak, 2011, 303-304).

La tercera conexión es la conexión con reserva, en la que, a pesar de no creer en la animación mágica de la imagen, de alguna manera se está relacionado con ella, esto es posible ejemplificarlo con el lenguaje poético, donde el poeta se sirve de asociaciones cuasi mágicas para expresar distintas cosas, pero no cree en ellas; son solo herramientas de expresión (Noriega, 2006, 295).

Lo formulado por Vischer se une a las teorías de Usener y Schmarsow, en las tres distinguimos estados en los cuales el ser humano está en posibilidad de verse envuelto, y estas hacen de su relación con el entorno una tensión que va desde la unión sujeto-objeto (magia) hasta el distanciamiento de ambos (razón, pensamiento lógico). Como veremos inmediatamente a continuación, el esquema conceptual de Tito Vignoli apunta en la misma dirección.

1.7.7. Tito Vignoli

Fue Hermann Usener quien dirigió la atención de Warburg hacia el libro *Myth and Science (Mito e scienza)* de 1879 escrito por Tito Vignoli, autor italiano que acercó al historiador a las teorías psicológicas asociacionistas¹¹⁷ (Gombrich, 1986, 68-69; Gombrich, 1999, 272-273). Vignoli sostenía que las facultades humanas del mito y la ciencia subsisten juntas, y que varían en intensidad conforme al tiempo, pero ni una ni la otra pueden desaparecer ya que son funciones necesarias de la inteligencia. La facultad del mito es propia y común de todo ser humano (Landauer, 1984, 63). Vignoli vio la evolución humana como una victoria de la racionalidad sobre los miedos irracionales. El miedo del ser humano se debe a la proyección defectuosa de una posible causa o voluntad de cualquier movimiento del entorno observado; la proyección de esta causa sería uno de los puntos más importantes dentro del pensamiento de Warburg (Gombrich, 1986, 71). Este miedo y su asociación a esta proyección serán las bases para el concepto de liberación del ser humano según el historiador hamburgués, ya que es esa fase irracional la cual va a ser derrotada, no eliminada, por la racionalidad, como el mismo Vignoli lo expuso. Es la razón humana la que lentamente logra conquistar el miedo: nos permite explorar nuestro entorno y nos proporciona los medios para dominarlo (Gombrich, 1999, 272-273).

Con lo anterior podemos ver cómo tanto en Usener como en Vignoli hay una constante en creer que el mito, la superstición y la magia no pueden desaparecer en el ser humano, sino que más bien encontraremos grados de intensidad, de mayor unión al mito, al objeto, o de significativo distanciamiento por parte de la razón, la cual es considerada como el triunfo del ser humano, claro está, un triunfo temporal que en cualquier momento puede perderse por una reducción del distanciamiento entre objeto y sujeto, lo que implicará una nueva lucha por obtener ese espacio de pensamiento lógico. En parte bajo estas consideraciones, Warburg formuló el concepto “liberación”, que es el nudo en el que confluyen todas las ideas y nociones tratadas en este capítulo.

A continuación, debemos referirnos a la conferencia respecto del Ritual de la serpiente que realizó el hamburgués, a su biblioteca (K.B.W.), y la introducción realizada para el *Atlas*, los cuales se concentran, de distintas maneras, en el tema del proceso de lucha según Warburg.

117 Ernst Gombrich (1986, 68) escribió que la teoría psicológica dominante en el siglo XIX era el asociacionismo, la cual pretendía poder explicar la compleja mente humana en una serie de principios básicos. Se considera la mente como una *tabula rasa* hasta que recibe “impresiones” a través de los sentidos; los residuos de estas quedan en la memoria, y forman la suma total de la vida mental del ser humano. Las impresiones se pueden asociar, y los lazos entre ellas se pueden conformar con el mundo externo o distanciarse de él. Así, el pensamiento, la imaginación, la religión, el arte, y la ciencia debían poder explicarse a través del modelo de asociación. La evolución del ser humano debía poder ser explicada con este modelo.

1.7.8. Reminiscences from a Journey to the Pueblo Indians¹¹⁸

El concepto de liberación se muestra explícitamente en el texto del historiador hamburgués respecto de un viaje que realizó entre 1895-1896 a Norteamérica, donde se dirigió a la región de Pueblo y tuvo una serie de experiencias con los indios Hopi. A pesar de que el viaje sucedió en 1895-96, hasta 1923 el historiador no dictó una conferencia relativa a sus experiencias en dicho viaje. La conferencia se llevó a cabo en la clínica Bellevue, Kreuzlingen, ante una audiencia no profesional; esta era la residencia temporal del historiador debido a una crisis mental que llegó a padecer desde 1918.¹¹⁹ Este texto no tenía intenciones de ser publicado.¹²⁰ Sin embargo, diez años después del evento en Kreuzlingen, Fritz Saxl decidió publicarlo en el *Journal of the Warburg Institute* (Warburg y Mainland, 1939, 277), traducido al inglés por W. F. Mainland.¹²¹ Gertrud Bing (2005, 61) escribió que con este viaje el historiador llegó a tener una nueva perspectiva de la religión pagana, y de cómo se forma la imaginería religiosa.

Warburg vio en los indios Hopi un estado de civilización que correspondía a la fase del paganismo, similar a la de la antigua Grecia, y que la civilización clásica abandonó con la llegada del racionalismo (Gombrich, 1986, 91). El hamburgués esperaba poder encontrar supervivencias modernas de prácticas que podían iluminar los estudios que él estaba efectuando acerca del paganismo clásico (Freedberg, 2004, 4). Hermann Usener insistió constantemente en lo útil que era estudiar las religiones primitivas supervivientes como una ayuda para entender la mitología griega y romana; creyó que el simbolismo del paganismo antiguo podía explicarse por medio del simbolismo que encontramos en las sociedades primitivas existentes (Freedberg, 2004, 5).

El historiador discutió las relaciones entre el objeto y sujeto, entre el ser humano y su entorno. ¿Cómo explica el ser humano (en este caso los Hopi) los distintos eventos que lo rodean? Las danzas con máscaras eran la manera en que los habitantes de Pueblo confrontaban los procesos naturales. El ritual y la máscara los transformaba en un agente causal en el orden de las cosas. Al estar frente a un proceso inexplicable, el indio de Pueblo va a sustituir la causa por una forma tangible y visible, que es la danza con máscaras. La religión implica unión, y el síntoma que refleja una evolución de este estado primario que representan los indios es la espiritualización de la unión entre humanos y seres no pertenecientes al plano terrenal (Warburg, 1997, 48-49).

118 Este fue el título original de la conferencia que impartió Aby Warburg, la publicación del texto salió bajo el nombre "A Lecture on Serpent Ritual".

119 Warburg fue internado en Jena en 1918, estuvo al cuidado de Hans Berger; en 1921 es transferido a la clínica Bellevue de Ludwig Binswanger (Binswanger y Warburg, 2007, 7).

120 Warburg nunca quiso que la conferencia fuera publicada, de hecho le ordenó a Fritz Saxl, por medio de una carta adjuntada al texto mecanografiado escrita cinco días después de la conferencia (Koerner, 2012, 97), no comunicarla a nadie aparte de su esposa, su hermano Max, su doctor y Ernst Cassirer. Warburg decía que su conferencia era las confesiones de un esquizoide incurable, depositadas en los archivos de curanderos mentales (Freedberg, 2004, 13):

This lecture is so formless, and rests on such poor philological foundations, that the only value it has (and a questionable one it is) lies in its bringing together into view some documents towards a history of symbolic behavior... This gruesome twitching of a decapitated frog... absolutely not find its way to print (Warburg en Koerner, 2012, 97).

[Esta conferencia tiene tan poca forma, y se apoya en bases filológicas tan pobres, que el único valor que tiene (el cual es cuestionable) radica en reunir algunos documentos para una historia del comportamiento simbólico... Este horrible temblor de una rana decapitada... absolutamente no encuentra su camino a la imprenta.] (Traducción del autor de la presente investigación).

121 De acuerdo con Freedberg (2004, 14) esta conferencia pasó a ser la justificación para todos aquellos escolares que hasta hoy creen que es mejor ver la historia del arte como una antropología.

¿Qué es lo que implica esta espiritualización? Que el ser humano no se identifique directamente con este símbolo tangible y visible como lo es la máscara, sino que pueda generar la unión a través solamente del pensamiento. Esto llevará a una mitología lingüística sistemática. La voluntad de fervor devocional que posee el nativo de Pueblo se muestra en la colocación de la máscara. Warburg expuso que en el ámbito de la mitología no hay una búsqueda de la unidad irreductible, racional, en el curso del fenómeno natural, sino que más bien se postula un ser con gran poder demoniaco, ya que con él podía haber una verdadera comprensión de las causas de los distintos procesos inexplicables. A partir de un progreso cultural, el ser que exige esta devoción empieza a perder su rasgo monstruoso (demoniaco), y se convierte en un símbolo invisible y espiritualizado (liberación) (Warburg, 1997, 48-49):

What we have seen [...] should give us at least a cursory indication of the passage from a symbolism whose efficacy proceeds directly from the body and the hand to one that unfolds only in thought (Warburg, 1997, 49).

[Lo que hemos visto (...) debería darnos al menos indicaciones del paso desde el simbolismo cuya eficacia procede directamente del cuerpo y la mano a uno que se desenvuelve sólo en el pensamiento.]¹²²

Warburg (1997, 50) se preguntó cómo la humanidad se libera de esta unión forzada con el ser demoniaco al que se le atribuye gran poder dentro de procesos que para el llamado primitivo parecen inexplicables. Al establecer relaciones con el desarrollo tecnológico contemporáneo llegó a la conclusión de que la explicación científica reemplaza a la causación mitológica. Ahora bien, la revolución tecnológica empezó a destruir esa distancia que la ciencia moderna (razón) había logrado:

[...] the culture of the machine age destroys what the natural sciences, born of myth, so arduously achieved: the space for devotion, which evolved in turn into the space required for reflection (Warburg, 1997, 54).

[...] la cultura de la era de la máquina destruye lo que las ciencias naturales, nacidas del mito, alcanzaron de manera tan ardua: el espacio para la devoción que evolucionó a su vez en el espacio necesario para la reflexión.]¹²³

Warburg realizó un paralelo entre los rayos y la electricidad, esta última es el rayo contenido en un cable, lo que implica un control más directo de la naturaleza por parte de la civilización moderna que el paganismo de los indios; en el caso del cable no hay ni magia o simbolismo, es decir, no hay siquiera simbolismo para mediar al ser humano con la naturaleza. Esto es, para Warburg, un principio de caos que amenaza el espacio para el pensamiento lógico y simbólico (Freedberg, 2004, 12).¹²⁴

122 Traducción del autor de la presente investigación.

123 Traducción del autor de la presente investigación.

124 One can only imagine how much Warburg would have hated the computer –and the internet in particular (Freedberg, 2004, 12).

1.7.9. La Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg (K.B.W.)

La K.B.W. fue creada por Warburg como herramienta para la investigación respecto de la influencia de la Antigüedad en épocas posclásicas (*das Nachleben der Antike*), y fue la base para lo que llegó a llamarse el Instituto Warburg.¹²⁵ En el texto “Astrología orientalizante”, publicado en 1926,¹²⁶ Warburg (2005u, 515-516) señaló como uno de los objetivos de la K.B.W. el darle importancia al trazado de las rutas migratorias para lo que se conoce como el proceso de lucha entre la magia y la razón, en la cual están involucrados los estilos *alla francese* y *all’antica*, y las relaciones norte-sur:

La esperanza de la K.B.W. [...] es que sean desenterradas las innumerables señales de esta ruta migratoria en la que apenas hemos presentado su trazado y que recorre Cícico – Alejandría – Oxene – Bagdad – Toledo – Roma – Ferrara – Padua – Augsburg – Erfurt – Wittenberg – Goslar – Lüneburg – Hamburgo. Una vez completado, la cultura europea aparecerá con claridad creciente como el producto de una confrontación; un proceso en el cual nosotros, mientras estudiemos los intentos del ser humano por buscar una orientación astrológica, no necesitamos tomar partido, sino más bien encontrar los síntomas de una agitación psíquica unitaria que bascula entre dos polos opuestos de enorme tensión: de la práctica del culto religioso a la contemplación matemática, y viceversa. (Warburg, 2005u, 515-516).

La Biblioteca estaba destinada a mostrar la lucha por la emancipación del hombre europeo moderno (Checa en Settis 2010, 9). La K.B.W. se convirtió en el instrumento fundamental para el estudio de Warburg respecto de la astrología y su transmisión (supervivencia-*Nachleben*) desde la Antigüedad hasta los siglos XV y XVI. Eduard Ronsenbaum vio la Biblioteca como la muestra física de una propuesta, en búsqueda del sentido que las imágenes podían tener en la explicación de cómo la cultura se libera de las fuerzas de lo irracional (Checa en Settis, 2010, 12-13). Fritz Saxl (2010b, 51) describió ciertas secciones desarrolladas dentro de la Biblioteca, donde se introduce la astrología, la cual conceptuó como material para poder estudiar la modificación del material mítico antiguo. Por medio de la astrología se amplía la historia de las imágenes y se transforma en fuente para las historias de la religión y de la ciencia.

La biblioteca está dividida en las siguientes secciones: *Imagen* (primer piso), *Palabra* (segundo piso), *Orientación* (tercer piso), *Acción* (Cuarto piso). En la sección de la imagen vemos los símbolos e imágenes propios del arte europeo y la arquitectura; en la parte de palabra se encuentran los motivos y la formas que han pervivido en el lenguaje y literatura occidental; la transición desde las creencias mágicas hasta la religión, la ciencia y la filosofía corresponde a la sección de orientación. Parte de ella se encuentra también en el cuarto piso. Por último, nos encontramos con la acción, que se ocupa de la supervivencia (*Nachleben*) y transformación de patrones antiguos en la sociedad y las instituciones políticas (The Warburg Institute, 2013a, § 1):

In other words, the library was to lead from the visual image, as the first stage in human’s awareness (Image), to language (Word) and then to religion, science and philosophy, all of them products of humanity’s search for Orientation which influences patterns of behaviour and actions, the subject matter of history (Action) (The Warburg Institute, 2013a, § 1).

125 En 1921 Fritz Saxl convirtió la biblioteca en un instituto de investigación. Después de la muerte de Warburg en 1929, Saxl junto con Gertrud Bing continuaron el desarrollo de aquel (The Warburg Institute, 2013c, párrafo 2). A partir del surgimiento del régimen Nazi, Saxl y Bing realizaron todos los trámites para transferir el Instituto a Londres, lo cual fue posible gracias a Lord Lee de Fareham, Samuel Courtauld y la familia Warburg. El instituto se instaló primero en la Thames House, en 1934. Después se trasladó, concretamente en 1937, al Imperial Institute Buildings, en South Kensington. Hasta 1944 no se incorporó el Instituto a la Universidad de Londres (The Warburg Institute, 2013c, párrafo 3).

126 Este artículo es un resumen de una charla que dio el investigador en una visita guiada a la Biblioteca Warburg (Warburg, 2005u, 572).

[En otras palabras, la biblioteca debía llevar desde la imagen visual, como el primer estado de conciencia humana (la imagen), hasta el lenguaje (la palabra) y, después, hasta la religión, la ciencia y la filosofía, todas ellas productos de la búsqueda humana de orientación, la cual influye sobre los patrones de comportamiento y las acciones, objeto de la historia (la acción).]¹²⁷

Con estos cuatro pisos confirmamos cómo la K.B.W. funciona en cuanto que herramienta para el estudio de ese proceso de liberación, en la que tanto la imagen como la palabra son partícipes de la religión, la ciencia, la filosofía, la magia y la astrología, ya que por medio de ellas estas corrientes funcionan como orientación para el ser humano y propician constantes formas de comportamiento en él. Estos no son pasos que suceden una sola vez en la sociedad, en realidad son herramientas para que el investigador pueda entender cómo la civilización humana se desenvuelve; es decir, a lo largo de la historia las imágenes, palabras, vías de orientación y acciones están en constante cambio, ya que una no se desliga de la otra en ningún momento. Esta constancia determinará la distancia o unión entre el sujeto y el objeto, entre el ser humano y su entorno.

1.7.10. La introducción al Atlas Mnemosyne

La lucha por la liberación astrológica nos puede quedar de manera mucho más clara si evaluamos la introducción¹²⁸ al *Atlas Mnemosyne*, escrita por Aby Warburg (2010b, 6) en 1929. Con el *Atlas Mnemosyne* Warburg (2010b, 3) quiso ilustrar el proceso de desdemonización, es decir, el proceso de liberación por parte de la civilización humana a partir del uso de un gran conjunto de lenguajes gestuales (*Pathosformeln*) relacionados con las agitaciones humanas. Estos lenguajes le proporcionaron a la dinámica humana un margen de experiencias inquietantes que el individuo del Renacimiento, disciplinado en la eclesiástica medieval, veía como algo prohibido.¹²⁹ El *Atlas* fue visto como un esfuerzo por reavivar una serie de valores expresivos conservados en la memoria,¹³⁰ que estaban en función de la representación de la vida en movimiento (Warburg, 2010b, 4). El historiador quería reconstruir las cadenas de transmisión de las formas expresivas a través del tiempo (*Nachleben der Antike*),¹³¹ para

127 Traducción del autor de la presente investigación.

128 Esta redacción no es definitiva debido a que Warburg murió ese mismo año sin dejar una introducción oficial para el *Atlas*. Sin embargo, es hasta el momento el documento más cercano a cómo concibió el *Atlas* el historiador del arte.

129 Tenemos que recordar que la Edad Media había logrado transformar la manera de pensar del ser humano, de modo que la reintegración de la Antigüedad clásica en el Renacimiento no era un simple “volver” a ese periodo. El ser humano ya no era pagano, sus gustos y modo y razones de producir habían cambiado. Así que los hombres del Renacimiento en vez de volver a la Antigüedad, lucharon por tener una nueva manera de expresión, que fuese distinta tanto de la clásica como de la medieval pero que le debiera y se encontrase relacionada con las dos (Ulloa, 2010, 78).

130 Warburg se vio influido por las teorías de Richard Semon (1859-1918), expuestas en su libro de 1908 *Mneme*, donde se propone una teoría fisiológica de las emociones. Para Semon la memoria es el rasgo característico que permitía la diferenciación entre la materia viva y la muerta. Cualquier evento que afecte lo vivo dejaba una huella que Semon llegó a llamar engrama, la cual podía ser revivida por medio del recuerdo. Warburg vio los engramas como símbolos vivos y propios de cada cultura, y se interesó en ver cómo la civilización podía estar afectada por tales símbolos y cómo estos afectaban el carácter y estilo del arte y la literatura (Manguel, 2005, 412).

131 En una carta dirigida a Karl Vossler, del 12 de octubre de 1929, Warburg dice lo siguiente:

[...] he podido reunir el material para un atlas de imágenes que, con su colocación en series [...], desplegará la función [...] de los valores expresivos antiguos, originariamente impresos a través de la representación de la vida en movimiento, interna o externa. Al mismo tiempo, será la fundación de una nueva teoría de la función memorativa de las imágenes en el hombre [...] (Warburg en Didi-Huberman, 2009, 418).

ello debía tomar en cuenta las imágenes realizadas sobre todo soporte conocido, las cuales estaban destinadas a las distintas funciones culturales del ser humano. Con ellas era posible, según él, crear un complejo de representaciones que nos permitieran elucidar la memoria de occidente (Burucúa, 2003, 29). El *Atlas* es en sí

[...] un inventario de los modelos antiquizantes preexistentes que influyeron en la representación de la vida en movimiento y determinaron el estilo artístico en la época del Renacimiento (Warburg, 2010b, 4).

Ahora procederemos a explicar de qué trata este proceso de desdemonización, donde se retoma cada uno de los conceptos descritos a lo largo de este capítulo.

La acción humana de crear una distancia entre él y su entorno fue, para el historiador, el acto base para la fundación de la civilización humana (Warburg, 2010b, 3). En el momento en que este espacio creado se transforma en la sustancia de la creación artística, el conocimiento de la distancia se convierte en una función social duradera. Esta función social actúa como instrumento espiritual orientador y determina el destino de la cultura humana, ya sea de manera positiva, ya sea de manera negativa. El ser humano se encuentra en una lucha entre la ciencia y la magia, definida respectivamente por la matemática y las concepciones religiosas. Lo que ayuda al ser humano a posicionarse frente a estas dos fuerzas es la memoria, tanto colectiva (*mneme social*), como individual.

Cuando nos dirigimos a lo que refiere a las agitaciones humanas excesivas, caóticas, debemos encontrar el elemento difusor permanente que coloca en la memoria las distintas formas que sirven para expresar la máxima conmoción interna, siempre y cuando esta se pueda articular por medio del lenguaje gestual. Son valores propios de la experiencia pasional del ser humano que se conservan en la memoria, y determinan los modelos que el artista va a utilizar en el momento en que quiere expresar el movimiento a través del lenguaje gestual (Warburg, 2010b, 3). ¿Cuáles son estos posibles elementos difusores? Como ya sabemos, para Warburg (2010b, 3-4) las fórmulas agitadas de la Antigüedad surgen gracias en parte a sarcófagos y relieves neoatóicos. Se liberan de sus cadenas los movimientos expresivos oriundos de los cortejos (*Thiasos*) del dios de la ebriedad, Dionisio, y en ellos localizamos todas las manifestaciones de la vida agitada de la humanidad, que llegan al punto del frenesí.

El Renacimiento intentó reavivar estos lenguajes conservados en la memoria de dos maneras distintas. Por un lado, esta Antigüedad resultaba atractiva para el ser humano liberado, en ella descubría aquella expresión que no podía comunicarse con palabras, pero que era vista como un reflejo de esa lucha por la libertad personal frente a la fatalidad del destino (astrología). En segunda instancia, la Antigüedad resurgió como valores gestuales que pervivieron en la memoria y que ahora pertenecían a los polos de creación del genio artístico: lo impulsivo y excesivo (Dionisio) y la producción controlada y sobria (Apolo) (Warburg, 2010b, 3-4).

La memoria contribuye a la creación del espacio que distancia al ser humano de lo que lo rodea, este espacio está destinado al pensamiento, y en él se fortalecen los dos extremos del comportamiento humano, que residen en la contemplación serena (ciencia-matemática) y la entrega desenfrenada (magia-concepción religiosa). Gracias a la memoria no hemos perdido gran cantidad de bienes morales, culturales, materiales, entre otros, que son naturales de la civilización humana. Estos bienes proporcionan una serie de elementos para la creación de la obra de arte, los cuales pertenecen a la personalidad colectiva relacionada con lo pasional, con lo instintivo, procedente de los misterios religiosos, paganos, mágicos (Warburg, 2010b, 3).

Fernando Checa (2010, 139), en su texto *La idea de imagen artística en Aby Warburg: el Atlas Mnemosyne (1924-1925)*, para la edición española del *Atlas Mnemosyne* (2010), nos ayuda a entender qué quería decir Warburg con la creación del espacio y con la Memoria. Las imágenes en Warburg participan en el intento de crear ese espacio entre el hombre y el objeto mencionado anteriormente. Al espacio lo conoceremos como *Denkraum*, es decir, 'espacio de pensamiento'. El *Denkraum* nos permite notar la distancia entre el impulso y la acción. En principio el hombre y el objeto están separados por

la lógica, pero el espacio creado por ella es destruido por la magia, esto une al hombre y el objeto por medio de la superstición, condición necesaria de la astrología.

Warburg observó una tensión entre la imaginación, que se centraba en el objeto, y la razón, que se intentaba distanciar de este. Era necesario una vez más (y así constantemente) crear este espacio entre el yo y el mundo externo, entre lo subjetivo y lo objetivo, y ahí sería donde se produciría la creación artística en su punto más armonioso: la *sofrosyne*. Este espacio es la memoria, y en ella se encuentran dos polos: el apolíneo racionalizador y el dionisiaco pasional, el punto intermedio entre los dos es, claro está, la *sofrosyne*. Pero lograr llegar allí es sumamente difícil, lo que crea un malestar en el ser humano; esta condición de malestar resulta necesaria para la creación (Checa, 2010, 139), ya que el ser humano intentará, constantemente, encontrar la armonía. La “desdemonización” de Warburg era entonces el deseo de poder liberarse del control de las fuerzas astrológicas, expresión antonomástica de esa unión entre el sujeto y el objeto (Checa, 2010, 138).

Fernando Checa (2010, 138-139) nos enseña que Warburg decidió empezar el estudio del proceso creador en el siglo XV porque para él este fue el inicio de la liberación, que culminó temporal y parcialmente a finales del siglo XVI y principios del XVII, con personajes como Johannes Kepler (1571-1630), físico y matemático, que representó al racionalismo científico y como tal se volvió, dentro del pensamiento del historiador, el distanciador por excelencia del objeto en relación con el ser humano.

Ahora bien, tiene que quedar claro que el historiador del arte no consideró la lucha por la liberación astrológica como finalizada definitivamente a partir de Kepler, ya que él mismo vio este proceso como una constante en el ser humano; cosa que comparte tanto con Usener como Vignoli. El hecho de que en Kepler haya una noción de racionalización y objetivación no implica que el ser humano se haya desligado de la magia y la superstición. La liberación entendida como la desaparición de las concepciones medievales-orientales respecto de los astros, dirigida a dar a los dioses una forma más próxima a la Antigüedad Clásica, y a la vez posicionar al ser humano como aquel que posee control sobre los astros, y no los astros sobre él, en efecto sucedió; pero esto no significa que la liberación respecto de la magia y respecto de la superstición en el ser humano sea definitiva, el historiador nada más nos dejó claro que las concepciones relativas a ellas cambiaron. Eugenio Garin (1981, 198) apoya la idea de Warburg al decir que la astrología no se elimina, sino que es derrotada una concepción de ella por otra. Lo que entendemos por astrología adivinatoria llegará a perder ante la astrología matemática, verdadera y auténtica, la cual deviene astronomía.

Todas las épocas, hasta hoy, han de encargarse de conquistar una vez más la dimensión racional, apolínea, de la Antigüedad clásica: Atenas debe constantemente recuperarse de Alejandría (Warburg, 2005t, 490). ¿Qué significa esto? Podemos responder con una cita extraída de las notas de Warburg para la conferencia sobre Rembrandt, “Italienische Antike im Zeitalter Rembrandts” [Antigüedad italiana en la época de Rembrandt].¹³²

No debemos intimar con la Antigüedad para que nos responda a la cuestión de si es clásicamente serena o, por el contrario, está afectada de un frenesí demoniaco, apuntando una pistola sobre su pecho, obligándola a elegir entre una cosa o la otra. Saber si la Antigüedad nos empuja a la acción apasionada o nos induce a la serenidad de una tranquila sabiduría, depende en realidad del carácter subjetivo de la posteridad antes que de la consistencia objetiva de la herencia clásica. *Toda época tiene el renacimiento de la Antigüedad que se merece* (Warburg en Foster, 2005, 17). (La cursiva es del autor de la presente investigación).

Los elementos que surjan de la Antigüedad no dependen de la Antigüedad misma, sino de los intereses que se tengan acerca de ella, según la época y el lugar. Esto va de acuerdo con las rutas por las cuales sobrevivió la Antigüedad (*Nachleben der Antike*), ya que esta funcionó conforme con los

132 Traducción del autor de la presente investigación.

intereses mitográficos-medievales, morales y astrológicos, del periodo, cada uno de manera individual en ciertos casos, y entremezclado en otros.

El resurgimiento de la forma clásica de la Antigüedad es atribuido al *Quattrocento* y, aun así, la manera en que esta forma surge es primeramente bajo su representación más extasiada, debido, una vez más, a los intereses en la representación del movimiento. La Antigüedad entra bajo la forma de caos, lo que permite su liberación de las distintas tradiciones medievales astrológicas, esta emancipación nos proporcionó productos donde las escenas conservan tanto un estilo *alla francese* como uno *all'antica*. A su vez el caos debe ser derrotado, Botticelli permitió la liberación de las figuras, ahora estas debían de ser sometidas una vez más al orden, representado por los artistas del *Cinquecento*, como Raffaello Sanzio¹³³ (Warburg, 2010b, 3). El *Cinquecento* es el final del proceso de liberación que llevó a cabo el *Quattrocento* respecto de la tradición práctica medieval-oriental (2005q, 415).

Pero en los tiempos de Raffaele Sanzio siguió existiendo una adoración a divinidades astrales paganas. Por ejemplo, a los dioses olímpicos pintados en la Villa Farnesina por el artista, se contraponen el salón contiguo en el mismo lugar, donde Agostino Chigi (1466-1520) le encargó a Baldassare Peruzzi (1481-1526) pintar los planetas y estrellas que iban de acuerdo con su natalicio (Warburg, 2005t, 463). Warburg (2005t, 463) expuso que no se debe olvidar que, en Italia, en 1520, donde acontecía este arte “liberado”, se veneraba todavía la Antigüedad con las dos caras: bajo lo demoniaco y supersticioso, y bajo lo olímpico y sereno.

Siempre va a existir, en todo momento, la dualidad entre la imagen controlada, serena gracias a sus claros contornos; y la imagen que se entrega sin reparos al espectador, la cual elimina las distancias y termina por adquirir rasgos de culto e idolatría. Estas imágenes infatigablemente van a estar en conflicto en el interior del ser humano, son partícipes del intento por la creación del espacio para el pensamiento, de la separación entre sujeto y objeto y, por ello, para el hamburgués este debería ser el tema central de la ciencia de la cultura que quiera incurrir en la historia psicológica del espacio entre impulso y acción (Warburg, 2010b, 3), la cual, por consiguiente, está dotada de gran cantidad de imágenes de las distintas épocas. Las imágenes astrológicas son cómplices de la construcción de un universo ordenado, el cual debía ser contemplado a la distancia; a su vez, permitieron que los dioses bajaran del Olimpo y se convirtieran en demonios que controlan la vida del ser humano. En síntesis, las imágenes astrológicas son medios tanto para la destrucción como creación del espacio entre el ser humano y su entorno, con ellas la sociedad tuvo dos vías para lidiar con la naturaleza: por medio de la abstracción (en el nivel simbólico racional) y por medio de la unión (en el nivel mágico irracional) (Bing, 1965, 313).

1.8. Conclusiones del capítulo 1

A partir del presente capítulo podemos concluir que Aby Warburg percibió la Antigüedad tardía (arte grecorromano) como el modelo por excelencia para la representación del movimiento externo intensificado en el *Quattrocento* italiano. La influencia de la Antigüedad se definió a partir de los intereses que tuvieron tanto artistas y patronos. Los modelos eran tomados tanto de referentes antiguos plásticos como literarios. Los últimos se introdujeron en la literatura contemporánea del Renacimiento temprano, como por ejemplo la *Giostra* de Angelo Poliziano, que revivió el estilo ovidiano y contribuyó a las formas de representación que podemos ver en los cuadros de Sandro Botticelli, entre otros artistas. Uno de los modelos más característicos utilizados en el periodo fue la *ninfa*; en este caso la *ninfa* florentina, figura de una mujer joven cuyos cabellos y vestimenta se mueven de manera agitada, hecho que representa la conmoción y apela en el nivel emocional al espectador que se enfrenta la obra. La *ninfa* pertenece a esas fórmulas que llegó a crear el Renacimiento a partir de los arquetipos propios de

133 Gertrud Bing (1965, p. 312) escribió que Warburg no ocultó su aversión por la manipulación de las imágenes antiguas por parte de la tradición astrológica, y rehusó a creer que esta obtendría el triunfo. Por ello, Raffaello Sanzio significó para Warburg el artista que les permitiría a los dioses acercarse a lo que fue su época dorada olímpica.

la Antigüedad tardía, nominadas por el historiador hamburgués *Pathosformeln*, es decir fórmulas del *pathos* o fórmulas expresivas.

La propuesta de Warburg respecto de la influencia de la Antigüedad en el nivel de representación de movimiento, lo enmarcó en una discusión relativa a cómo el arte griego era percibido en su época, es decir, hacia finales del siglo XIX. Warburg contradujo la idea de Gotthold Ephraim Lessing de que el movimiento no es un rasgo del cual las artes plásticas debían encargarse, ya que la representación temporal de las cosas le pertenecía al reino de la poesía; esta negación de la agitación como elemento posible en la escultura y pintura procede de Johann Joachim Winckelmann y su ley respecto de la “serena grandeza” del arte clásico, el cual refleja la belleza por excelencia en el arte. Una vez demostrada la participación del arte grecorromano en la representación de movimiento intensificado en el *Quattrocento*, Warburg planteó que la introducción de la Antigüedad en el periodo se dio por medio de su rasgo dionisiaco, extasiado y en muchos casos decadente, es decir, se introdujo de forma caótica; y que en el *Cinquecento* el rasgo apolíneo, sereno y bello llegó a derrotar al perfil extasiado y convulso. La noción del Hermes-dobles está presente a lo largo de todo el periodo. Que la introducción del arte clásico se haya dado por medio de Dionisos no significa que Apolo no existiera, sino nada más que el primero predominó según los intereses del momento. Lo mismo sucedió en el Renacimiento tardío.

El estilo antiquizante del Renacimiento pasó a ser en el constructo conceptual de Warburg la moda *all'antica*, corriente que se contrapuso a la moda *alla francese*, inclinación artística de las cortes borgoñonas la cual refleja el arte flamenco, y conserva la tradición estilística tardo-medieval. En la moda *alla francese* los temas –sean estos de la contemporaneidad, la *Biblia*, la mitología o la astrología– están representados bajo una forma contemporánea cortesana. Tanto *all'antica* como *alla francese* reflejan la transición desde el Medievo hasta el Renacimiento, y las relaciones culturales entre el norte y el sur de Europa. Las dos están contenidas dentro de los productos artísticos, y su batalla se llevó a cabo en los mismos cuadros, lo que creó en muchos casos un estilo mixto que, una vez más, iba de acuerdo con las exigencias y gustos del momento. El arte flamenco deleitó a la sociedad italiana y viceversa.

La introducción y difusión de estos estilos es evidente en las artes aplicadas, que son para Warburg esenciales si uno quiere entender, culturalmente, las formas de proceder del ser humano en cualquier momento histórico. Por medio de documentos como el tapiz flamenco, los “utensilios” procedentes del amor cortesano y los *voti*, podemos acercarnos a los distintos modos en que la sociedad se percibía, y a las maneras en que se sirvió tanto del arte cortesano como de la Antigüedad en su vida diaria.

Esto se conecta directamente con la importancia que les proporcionó el historiador hamburgués a las fiestas para una correcta historia de la cultura; tal valorización la obtuvo en gran medida del historiador Jacob Burckhardt. En las fiestas confluyen el arte y la vida, en ellas están mezclados los estilos *all'antica* y *alla francese*, los cuales participan en los procesos y eventos teatrales que la sociedad italiana tanto atesoró. En este contexto puede llegar a decidirse gran cantidad de elementos para la formación de estilos en el arte, ya que aquí quedan evidentes cuáles son los gustos y por ende cómo la comunidad percibió la Antigüedad. En las fiestas participan las artes aplicadas, y a su vez a partir de las artes aplicadas podemos acercarnos a cómo pudieron haber sido estos eventos festivos.

Ahora bien, para Warburg la Antigüedad tardía realizó una serie de migraciones en función de sobrevivir a lo largo del Medievo, hasta llegar al Renacimiento; la supervivencia de la Antigüedad (*Nachleben der Antike*) se dio por medio de distintas rutas, donde su influencia dependería de los intereses del lugar al que llegasen y en el momento en que lo hicieran, al igual que como sucedió en el *Quattrocento*. Los dioses viajaron por medio de la ruta mitográfica medieval y la ruta astrológica, entre otra serie de caminos. Esto provocó que los dioses tomaran rasgos de diferentes tradiciones, como por ejemplo la astrológica, y que su forma de representación se viera suplantada por vestimentas de distintos tipos, como los atuendos cortesanos *alla francese*. Los seres que

llegaron al Renacimiento temprano no provenían del Olimpo, sino que habían descendido de sus dominios para dominar la vida del ser humano, bajo una concepción demoníaca planetaria, rasgo propio de la astrología.

Con esto claro, podemos dirigirnos de regreso a la influencia de la Antigüedad como modelo de representación del movimiento agitado, ya que nos damos cuenta de que esta recuperación de la Antigüedad bajo su configuración más próxima a su antigua forma es una clara declaración de guerra hacia las tácticas por las cuales los dioses sobrevivieron durante el Medievo, es decir: la tradición *all'antica* fue base para el proceso de lucha por la liberación de los olímpicos respecto de las cadenas distintivas de la tradición tardo-medieval, oriental-helenística, astrológica. Las imágenes de esta disputa funcionaron como las armas por parte del ser humano para la emancipación intelectual del control fatalista de los planetas. Con el intento por la recuperación de sus formas clásicas, los dioses se convertían en los partícipes de la tentativa por el control de parte del ser humano de su propio destino. Esto es en sí una lucha entre la magia y la razón, entre la superstición y la ciencia. En muchos casos, el ser Renacentista intentó conciliar las dos fuerzas (irracional y racional) en sí mismo, cosa que podemos ver en Francesco Sassetti y Giovanni Rucellai, y la relación que llegaron a tener con la diosa Fortuna, en el empeño de armonizar los rasgos etruscos-paganos mercantiles con la tradición cristiana-medieval. A su vez, el intento de liberación no solo se dio por parte de aquellos humanistas que se habían servido de la Antigüedad como caballo de guerra, sino también por parte de aquellos que querían el triunfo de Dios sobre los planetas según el sentido de la astrología judiciaria, como fue en el caso de Girolamo Savonarola y Pico della Mirandola. Hasta cierto punto junto con ellos, podemos evaluar a Martín Lutero, quien luchó contra la astrología política conformada por sus enemigos que pretendían llevar al fracaso el proyecto de Reforma de la Iglesia.

La noción de la lucha por la liberación de las fuerzas racionales por parte del ser humano, fue obtenida por Warburg a partir de una serie de autores. Aquí destacamos a algunos de ellos que nos ha parecido importante mencionar, aunque fuese de manera abreviada. Estos fueron Hermann Usener, August Schmarsow, Friedrich Theodor Vischer y Tito Vignoli. En cada uno de ellos podemos observar etapas del ser humano en las cuales se distinguen tensiones e intensidades constantes respecto de la relación del sujeto con el objeto, concernientes a la percepción del entorno natural a partir de lo racional o lo irracional. En tanto que el objeto se encuentre unido con el sujeto, la causalidad supersticiosa y primitiva predomina; pero si el sujeto consigue distanciarse del objeto, un espacio para el pensamiento lógico será posible y la causalidad del entorno se entenderá por medio de la matemática y la ciencia. Este espacio puede ser perfectamente destruido y volveríamos a esa unión supersticiosa con el objeto. El mito no puede ser destruido ya que es base del pensamiento humano. Estos rasgos los presentó Warburg en su conferencia de 1923 respecto de los indios Hopi. A su vez, la K.B.W., por su preocupación por la influencia de la Antigüedad en épocas posclásicas, se diseñó como artefacto –y funcionó como tal– para entender los distintos procesos históricos culturales relacionados con el proceso de lucha por la liberación humana de las distintas fuerzas irracionales.

Por último, con la introducción que realizó Warburg para el *Atlas Mnemosyne*, nos queda claro su concepto de liberación. El ser humano constantemente está en un intento por crear ese espacio para el pensamiento racional entre el objeto y sujeto, el cual puede ser destruido por medio de la superstición en sus distintas formas. En ese espacio se ubican dos polos, *scil.*: el apolíneo y el dionisiaco. El ser humano oscila entre ambos, acción necesaria para la creación artística y conformación de estilos. El punto medio, la *sofrosyne*, es el momento más armonioso para la creación y la producción. El malestar por la dificultad que hay en llegar a este punto, se requiere para la constante y distinta producción artística. Las imágenes son, por lo tanto, agentes activos dentro de la perpetua creación o destrucción del espacio para el pensamiento. Son ellas las armas de las que se sirve el ser humano tanto para ser sometido a las fuerzas irracionales cuanto para liberarse de estas. Por ello, el intento de liberación de las divinidades provenientes de la Antigüedad tardía de sus disfraces astrológicos, resulta clave en este proceso dirigido hacia la emancipación intelectual.

Capítulo 2

El arte de la estampa a lo largo de los escritos de Aby Warburg

En este capítulo haremos un registro de los grabados utilizados por Aby Warburg a lo largo de sus investigaciones.¹³⁴ Nos referiremos a la función que les proporcionó el investigador en cada uno de sus textos, lo que nos permitirá evaluar diferencias en el uso de un mismo grabado entre un artículo y otro. Debemos tener claro que no en todos los escritos del historiador encontramos la presencia del arte de la estampa. Dichos textos no serán tratados en el presente capítulo.

Les dimos mayor importancia a las publicaciones que se llevaron a cabo mientras Warburg estuvo con vida. Sin embargo, aquí también se incluyen textos de conferencias que no estuvieron destinados a ser publicados en su momento, como “The Franz Boll Lecture”, de 1925, o la conferencia completa de “La Aparición del estilo ideal a la antigua en la pintura del primer Renacimiento”, de 1914.¹³⁵ Además, incluimos una vez más la introducción al *Atlas Mnemosyne*. De los paneles del *Atlas* nos ocuparemos en el capítulo 3. Este proyecto del historiador contiene gran cantidad de productos procedentes del arte de la estampa. No obstante, por razón de que no poseemos información alguna escrita por el hamburgués de varios de estos grabados, solamente comentaremos los paneles que contengan las imágenes que discutiremos en este capítulo.

Ordenamos cronológicamente los escritos del historiador. Empezamos con la tesis doctoral de Warburg publicada en 1893, y terminamos con la introducción al *Atlas Mnemosyne* (1929). Al mismo tiempo, los grabados están registrados según el orden de aparición que tienen en cada artículo. Dentro de tal sucesión de imágenes tomamos en cuenta las notas y los *addenda* realizados por el hamburgués, es decir, las obras que son mencionadas en las notas y los *addenda* son incluidos en el momento en que ora la nota, ora los *addenda* fueron insertados dentro del texto.

Cabe aclarar que aquí no están incluidos todos los grabados mencionados por el autor. Lo último por dos razones: en primer lugar, no nos fue posible encontrar algunas de las obras, por lo que decidimos no utilizarlas si no teníamos su registro visual; en segundo lugar, hay ocasiones en las que Warburg nos habló de ciertos grabados, pero no dio la información necesaria para saber exactamente a qué imagen se refería.¹³⁶

134 El apéndice 4 de la presente investigación consta de un esquema donde está registrado cada uno de los grabados utilizados por Warburg en sus escritos, y su ubicación en el *Atlas Mnemosyne*.

135 El texto que había sido publicado en 1914 es un resumen de la conferencia (Warburg, 2005s, 362).

136 Los grabados no mencionados son: un grabado en *Galvano da Milano*, un grabado en *Fiore e Biancifiore* (Warburg, 2005a, 341); grabados para el *Driadeo d'amore* de Luca Pulci (Warburg, 2005b, 393); un grabado de las armas borgoñonas encargado por Arnolfini (Warburg, 2005g, 229); estampas del *Juicio Final* publicadas en el almanaque *Die Sängerschaft* (1818) (Warburg, 2005g, 231); el grabado *Hosenkampf* en Max Lehrs; un grabado de Maerten de Vos el Joven; un grabado anónimo a la manera de Crispin de Passe; un grabado con el monograma de Adrian van de Venne; *Mercader y monos*, grabado italiano; una xilografía de Gotha; un grabado de Pieter Brueghel el Viejo (Warburg, 2005i, 362); una estampa de Teseo y Ariadna (Warburg, 2005j, 140); una grabado de Rafael Custos; un grabado de Jacob Custos (Warburg, 2005o, 566).

2.1. 1893. El *Nacimiento de Venus* y la *Primavera* de Sandro Botticelli: una investigación sobre las representaciones de la Antigüedad en el primer Renacimiento italiano

2.1.1. Primavera, de la *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna, grabado en madera, 1499

Aby Warburg (2005a, 82) mencionó la *Hypnerotomachia Poliphili*, novela arqueológica del Renacimiento temprano, comúnmente atribuida al dominico veneciano Francesco Colonna (c. 1433/1434-1527), escrita alrededor de 1467 y publicada en 1499 (Warburg, 2005a, 115) por la imprenta de Aldo Manuzio en Venecia. Polífilo, uno de los personajes principales,¹³⁷ alude al Triunfo de Vertumno y Pomona, y describe las personificaciones de las cuatro estaciones (Warburg, 2005a, 82). El fragmento que expone a la estación de la primavera tiene una contraparte ilustrada, una xilografía donde vemos una figura femenina, cuyo mechón de cabello está en movimiento (Fig. 39); este rasgo forma parte de los recursos propios de la Antigüedad tardía¹³⁸ de los cuales se sirvió el *Quattrocento* a la hora de querer representar la agitación intensificada (Warburg, 2005a, 83).

La *Hypnerotomachia* se encuentra en el mismo contexto de las obras de Angelo Poliziano y Leon Battista Alberti, comentadas en el capítulo 1, ya que evidencia el resurgir de la Antigüedad dentro de la literatura contemporánea, y la conexión de esta con la representación de las figuras correspondientes en las artes plásticas. Entonces, el grabado utilizado respalda la forma en que los personajes se muestran en los cuadros de Botticelli, lo que posiciona el movimiento de ropajes y cabellos (motivos accesorios) como influencia por excelencia de la Antigüedad en el *Quattrocento*.

2.1.2. Giuliano a los pies de Palas, de la *Giostra* de Angelo Poliziano, grabado en madera, 1513

El apéndice “La Palas desaparecida” fue consagrado por Warburg (2005a, p. 88) a una pintura, actualmente perdida, de Botticelli, que estaba ubicada en la habitación de Piero de Medici (1472-1503). En orden a efectuar una reconstrucción lo más cercana posible de este cuadro, el historiador se sirvió de una xilografía procedente de la edición de 1513 de la *Giostra* de Poliziano (Fig. 40).

Tenemos conocimiento del cuadro gracias a Giorgio Vasari (1511-1574), quien escribió que en la casa de los Medici Botticelli hizo una Palas de tamaño natural sobre una acumulación de leños en llamas. Esta imagen tiene relación con un pasaje de Paolo Giovio (1483-1552) que nos habla de una *impresa* cuya función fue la de blasón de Piero de Medici. La *impresa* proviene de una invención de Poliziano, donde están presentes los leños verdes amontonados y en llamas que significan el amor inconmensurable (Warburg, 2005a, 88). Podemos encontrar tanto a Palas como los leños en la xilografía de la *Giostra*. A la derecha de estos elementos se localiza Giuliano de Medici. La escena muestra el momento en que Giuliano invocó a Palas y a Venus antes de la llamada al torneo; la diosa del amor está representada por los leños en llamas, rasgo que conserva relación con la *impresa* de Piero. Gracias a las correspondencias que descubrimos entre el grabado y la descripción del cuadro de Botticelli, el historiador hamburgués procedió a utilizar el grabado como registro de la posible composición de la pintura (Warburg, 2005a, 88-89).

137 El otro personaje es Polia, el amor de Polífilo (Lippmann, 1888, 120, 122).

138 Friedrich Lippmann (1888, 120,122) escribió que el paisaje imaginario por el cual camina Polífilo es la región del Arte clásico, así como se percibió en la mente de la sociedad veneciana del siglo XV. El atractivo de su viaje lo proporciona la misma arquitectura procedente de la Antigüedad.

Por el formato que tenía el cuadro de Botticelli (2,44m de altura y 1,22 de anchura, aproximadamente), se puede inferir que aparte de la representación de Palas, todavía sobraba espacio, ya fuese en la parte superior o inferior de la pintura. En este caso, el grabado y la descripción de Vasari ayudan a suponer que uno de los elementos que era parte de los faltantes era el altar en cuyo centro ardían los leños, que estarían debajo de Palas. Para sostener tal teoría, Warburg (2005a, 88) recurrió a un dibujo de Botticelli en el que una figura arrodillada levanta las manos a manera de súplica. Arriba de este personaje aparece una mujer de pie sobre un pedestal en forma de jarrón que hace referencia a la Antigüedad (Fig. 41). Con el grabado y el dibujo, en conjunto, se puede hacer una potencial reconstrucción de la pintura del florentino. Por otro lado, debido a la semejanza estilística entre dibujo y grabado, y por ser el primero anterior al segundo, fue factible para el historiador alemán pensar que el estilo artístico de Botticelli se mantuvo como la base para las formas de representación utilizadas en los grabados que ilustrarían la *Giostra* de Poliziano (Warburg, 2005a, 89).¹³⁹

2.1.3. Grabado en madera del *Ninfale de Giovanni Boccaccio, 1568.*

Grabado en madera de Constanza e Biagio de Bernardo Giambullari, 1556

En el sector derecho de la pintura de la *Primavera* hay una escena de persecución: un hombre alado logra alcanzar a una joven que huye hacia la izquierda, los cabellos y la vestimenta de la mujer están agitados. Este acto recuerda a los *Fastos* de Ovidio, donde Flora habla de cómo fue alcanzada por Céfito, dios del viento (Warburg, 2005a, 96). Otro punto de referencia es la descripción que hace Ovidio de la huida de Dafne y su posterior persecución llevada a cabo por Apolo. Poliziano usó este pasaje para describir el movimiento del cabello y de los ropajes en un relieve imaginario que representaba el rapto de Europa; también lo utilizó en su *Orfeo*, cuando Aristeo persigue a Eurídice. Además, el poeta hizo de la persecución de Dafne el tema predilecto para uno de los relieves de las jambas de la puerta del reino de Venus en la *Giostra*, bajo consideración de las palabras de Ovidio. A partir de esto, Warburg (2005a, 98-99) continúa con la corroboración de su tesis respecto de la función de Poliziano como guía intelectual de Botticelli.

El historiador hamburgués quería destacar a Poliziano y a Botticelli como los ejemplos por excelencia de la tendencia que se llevaba a cabo en la época a la hora de querer hacer resurgir la Antigüedad. Boccaccio, anterior a Poliziano, ya había escrito en su *Ninfale Fiesolano* (1344-1346) una escena de persecución inspirada en el trabajo de Ovidio (Warburg, 2005a, 99). Respecto de lo anterior, Warburg (2005a, 339) realizó un adendo donde señaló dos xilografías, registradas en el libro *Early Florentine Woodcuts*, publicado en 1897 por Paul Kristeller (1863-1931). La primera imagen pertenece a la edición florentina del año 1568 de *Ninfale* (Fig. 42), la segunda apareció por primera vez en una edición del siglo XV del *Orfeo* de Poliziano. No obstante, la versión que surge en el texto de Kristeller corresponde a la edición de 1556 de *Costanza e Biagio* de Bernardo Giambullari (c. 1450-c. 1525) (Fig. 43). Estos dos grabados funcionaron en Warburg como ejemplos, junto con los textos literarios que ilustraron, de que el tema de la persecución procedente de la Antigüedad concernió a las tendencias estilísticas del momento, no solo en las grandes obras de arte sino en productos de mayor difusión y acceso, como textos impresos.

2.1.4. *Maestro ferrarés, La muerte de Orfeo, grabado en metal, c. 1470-1480*

De manera sumamente concisa, Warburg (2005a, 101) aludió a una serie de representaciones de ménades vestidas como *ninfas* que golpean a Orfeo, quien está en el suelo. Estas imágenes son un dibujo de la escuela de Mantegna, un grabado en cobre anónimo y un dibujo de Durero inspirado por el último.

139 Esta es una suposición que el historiador del arte Friedrich Lippmann (1838-1903) hizo en *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, de 1888. Warburg (2005a, 116) la apoyó y la reforzó.

Gracias a artículos posteriores escritos por el historiador y por el *Atlas Mnemosyne*, sabemos que el grabado del que habló era *La Muerte de Orfeo*, elaborado por un Maestro ferrarés entre 1470 y 1480 (Fig. 8). En él es indudable el movimiento de los ropajes y vestidos de las figuras. Estas obras fueron compuestas, según el hamburgués, a partir de la escena final del *Orfeo* de Poliziano. El poeta y el poema entonces fueron unos de los transmisores más importantes de ideas propias de la Antigüedad, en este caso ideas ovidianas, lo cual queda demostrado por su influencia en las artes plásticas.

2.1.5. Grabado en madera de la *Representazione* de Santa Dorotea, 1554

La figura que esparce rosas en el cuadro *Primavera* es Flora, la diosa de la primavera. El historiador hamburgués se remitió a la Antigüedad para buscar un modelo de los ropajes de la diosa, lo cual lo llevó a una estatua procedente de la Roma imperial, una Hora¹⁴⁰ que Vasari vio en el Palazzo Pitti en el siglo XVI (Fig. 44). La efigie porta frutos en la mano y una guirnalda en la cabeza, su vestido se asemeja bastante al elaborado por Botticelli (Warburg, 2005a, 101-103). El motivo de una joven coronada con flores y que posee frutas o más flores en su regazo es una representación que se perpetuó en el *Quattrocento*, lo cual queda demostrado en un adendo escrito por Warburg (2005a, p. 340), quien comenta una xilografía de la *Representazione de Santa Dorotea*, de 1554 (Fig.45), que contiene los motivos aquí mencionados.

2.1.6. Atribuido a Baccio Baldini, Hijos del planeta Venus, del llamado Calendario Baldini, 1ª edición, grabado en metal, c. 1464.

Atribuido a Baccio Baldini, Hijos del planeta Venus, del llamado Calendario Baldini, 2ª edición, grabado en metal, c. 1465

Como vimos en el capítulo 1, Warburg (2005a, p. 343) relacionó la *Primavera* con el jardín medieval del amor cortesano. Para justificar tal correspondencia se valió de los grabados de los Hijos de Venus (Fig. 46 y Fig. 47) (Vd. el apéndice 3), oriundos del llamado *Calendario Baldini*.¹⁴¹ En estos trabajos, Venus está vestida de cazadora, cualidad que va de acuerdo con la tradición del jardín medieval, en el que se muestran escenas de baño y danzas populares. Los trabajos de Baldini, en este sentido, son actores de la tradición medieval que estuvo íntimamente relacionada con la astrología. Tal forma de representación se contrapone a Botticelli, tanto en el *Nacimiento de Venus*, donde la diosa ha abandonado el pesado vestido, como en la *Primavera*, en la que las bailarinas del jardín medieval han pasado a ser *ninfas* (Warburg, 2005a, 343).

Los grabados atribuidos a Baccio Baldini se posicionan aquí como un punto de referencia del legado del Medioevo. Por su parte, las obras de Botticelli reflejan la dirección que empiezan a tomar las artes, hacia la idealización de la estilización clásica. El paso no es inmediato. En el caso de Botticelli, la influencia de la Antigüedad se desarrolla dentro de un espacio que es propio de una corte medieval (Warburg, 2005a, 343).

140 Vasari dice que la estatua representa a la diosa Pomona (Warburg, 2005a, 103), y así es como se intitula la imagen. Sin embargo, Warburg (2005a, 340), en los *addenda*, nos habla de que la figura es una Hora.

141 En este caso, el historiador no especificó a cuál de las dos ediciones hacía referencia. Por esta razón, ponemos en el título del apartado las dos versiones del mismo tema.

2.2. 1895. El vestuario de los *intermezzi* de 1589: los diseños de Bernardo Buontalenti y el *Libro de cuentas* de Emilio de' Cavalieri

El historiador hamburgués consideró que la única manera de poder acercarnos en el nivel visual a las fiestas que acontecieron en el Renacimiento, es a través de la vinculación de las descripciones existentes con las obras de arte que llegaron a representar tales eventos. Fue posible llevar a cabo este procedimiento para las fiestas de 1589, celebradas con ocasión de la boda de Cristina de Lorena y el gran duque Fernando I, ya que el autor contó con dibujos y grabados que hacían referencia a los *intermezzi* (intermedios), actos teatrales de la época (Warburg, 2005b, 291-292).

2.2.1. *Agostino Carracci, escenas de los intermedios primero y tercero de 1589, grabados en metal, c. 1590.*

Epifanio d'Alfiano, escenas de los intermedios segundo y cuarto de 1589, grabados en metal, 1592

El conde Giovanni de' Bardi di Vernio (1534-1612) fue el que estuvo detrás de la composición de los intermedios utilizados en 1589 (Warburg, 2005b, 292). Él unificó los seis intermedios en cuanto a su contenido, a saber: (1) La armonía de las esferas, (2) la competición entre Musas y Piérides, (3) la lucha de Apolo contra *Python*, (4) la región de los demonios, (5) el salvamento de Arión y, finalmente, (6) Apolo y Baco con el Ritmo y la Armonía (Warburg, 2005b, 294). Cada uno de los temas alude a la Antigüedad. Sin embargo, las figuras aparecían cargadas de ornamentación y alejadas de su sentido clásico; tanto ideas como alegorías fueron tratadas de manera opuesta a cómo se plantearon en la Antigüedad (Warburg, 2005b, 294-295).

Además de los dibujos elaborados por Bernardo Buontalenti (c. 1531-1608), encargado de la trama y del diseño de vestuario, Warburg (2005b, 295) ofreció cuatro grabados que permitían acercarse a la composición teatral de los intermedios. Dos de las estampas pertenecen a Agostino Carracci (1557-1602) y muestran la escena de la armonía de las esferas (*Fig. 48*), y la lucha de Apolo contra *Python* (*Fig. 49*); los otros dos grabados son de Epifanio d'Alfiano, que contienen la competición entre Musas y Piérides (*Fig. 50*) y la región de los demonios (*Fig. 51*).

2.2.2. *Círculo de Mantegna, Tarocchi, serie-E, Ferrara, grabados en metal, c. 1465*

La armonía de las esferas, tema del primer *intermezzo*, es una idea que nace de alegorías platónicas que tratan el significado de la música en el cosmos, la "Musica mundana" (Warburg, 2005b, 294). Bardi personificó la armonía del universo con la armonía doria, predilecta de Platón, Aristóteles y ciertos teóricos del Renacimiento (Warburg, 2005b, 297). La representación mitológica de la armonía musical doria del universo fue habitual en la literatura del *Quattrocento*, en ella se sitúa a Apolo como el alma musical del cosmos y, a su alrededor, se posicionan ocho musas que mueven una esfera cada una. Bardi siguió este concepto de manera superficial ya que, en vez de colocar a Apolo en la cima, situó a la *Necessitas* (la necesidad) y a las parcas. A su vez, las musas se transformaron en las ocho sirenas (Warburg, 2005b, 299).

Siete de las ocho esferas movidas por las musas corresponden a los planetas: la octava musa, Urania,¹⁴² es poseedora de la octava esfera, la de las estrellas fijas. En el Medievo se añadieron las esferas novena y décima, las cuales personifican al *primum mobile* (primer móvil) y a la *prima causa* (primera causa). Para exponer con imágenes estas figuras (Urania, *primum mobile* y *prima causa*), el

142 Musa de la astronomía.

hamburgués aprovechó una serie de cartas confeccionadas hacia 1465, denominadas por el historiador *Tarot* de Baldini (Warburg, 2005b, 299) (*Figs. 52-54*). En los adendos del artículo Warburg (2005b, 387) corrigió el nombre dado y lo cambió por los *Tarocchis*, de origen Ferrarés. Estos *Tarocchis* son lo que en documentos posteriores del hamburgués conoceremos como *Tarocchi*¹⁴³ de Mantegna, o pertenecientes al círculo de Mantegna.

Como ya fue señalado, las esferas novena y décima pertenecen a la tradición medieval, lo que implica que el *Tarocchi* fue conformado en parte bajo una concepción del medioevo. No obstante, la figura que personifica el *primum mobile* (*Fig. 53*) está representada de tal manera que revela un origen clásico. Este ángel danzante, con su esfera en la mano, tiene como referencia a una ménade en éxtasis dionisiaco que golpea una pandereta (Warburg, 2005b, 387).

Entonces, si bien es cierto que sabemos que la armonía de las esferas es una teoría clásica, su representación mitológica varía en la Edad Media, durante la cual se añaden dos esferas más, rasgo que no necesariamente va a ser eliminado en el Renacimiento, como el *Tarocchi* lo comprueba. Sin embargo, visualmente, se advierte cómo ciertas figuras del *Tarocchi* son caracterizadas según un estilo *all'antica*, como es el caso del *primum mobile*. Por lo tanto, estos grabados son documentos que demuestran cómo la tradición medieval y la recuperación de la Antigüedad se mezclaron durante el *Quattrocento* italiano.

2.2.3. Círculo de Mantegna, Talía, grabado del *Tarocchi*, serie-E, Ferrara, c. 1465.

Grabado en madera de Practica Musica de Gaffurius, 1496.

Baccio Baldini, Calendario Baldini, 1ª y 2ª ediciones, grabado en madera, c. 1464-c. 1465

En los adendos, Warburg (2005b, 387) se concentró en el papel de Talía dentro del tema de la armonía de las esferas. Esta musa no corresponde a ninguna de las esferas, ya que pertenece a la Tierra. Para esto el historiador volvió a beneficiarse del *Tarocchi*, ya que en él vemos a la musa sentada en el suelo, sin esfera alguna (*Fig. 55*), composición típica de la Antigüedad tardía. Esto lo sabemos gracias a Marciano Capella, que en su *De nuptiis I* deja a la novena musa fuera, mientras las esferas les son asignadas a los ocho restantes; a cambio, Talía se queda en la Tierra, sentada sobre un campo de flores.

El historiador a su vez discutió el grabado de *Practica Musica* (*Fig. 56*), del teórico y compositor musical Franchinus Gaffurius (1451-1522), el cual volvió aparecer en el texto *De harmonia musicorum*, del mismo autor, publicado en 1518, esta vez acompañado de un comentario y de una explicación de

143 El *Tarocchi* se compone de cincuenta cartas divididas en cinco partes. En la primera vemos las condiciones del ser humano, en la segunda a Apolo y las Musas, en la tercera las artes y ciencias, en la cuarta los genios y virtudes, y por último a los planetas y esferas (Hind, 1911, 54). Cada una de las partes está ordenada de manera jerárquica, como lo podemos ver por ejemplo en la sección de los planetas, donde las cartas van desde la Luna hasta la *prima causa* (Lippincott, 1987, 58-59). Hay dos series de impresiones del *Tarocchi*: la que encontramos con la letra 'E', que es la utilizada en el presente trabajo, cuyas imágenes están grabadas con gran precisión y acabado, y la que posee la letra 'S', que fue realizada con una técnica más pobre (Hind, 1911, 54). Vemos las letras en la esquina izquierda inferior de cada carta; con la 'E' empiezan las condiciones del ser humano, las demás partes están divididas en D, C, B y A. La serie-S fue titulada así por razón de que por motivos que desconocemos, la 'E' ha sido reemplazada por una 'S' (Lippincott, 1987, 58-59). Todavía desconocemos la función de este mazo de cartas. Para Lippincott, (1987, 59) es dudoso que haya sido utilizado para la adivinación, ya que ni siquiera poseemos evidencia de que las cartas legítimas del Tarot hayan sido utilizadas para tal propósito antes del siglo XVIII. Existe la posibilidad de que tuviese un fin educativo, o que funcionara como guía de dioses, Musas, Artes Liberales, y demás; como una fuente iconográfica (Lippincott, 1987, 60-62).

la disposición de las musas, esferas, planetas, modos y notas musicales. En la imagen, Talía aparece como la alegoría de la tierra “silenciosa” (Warburg, 2005b, 387). Tanto la Talía del *Tarocchi* cuanto la del grabado de Gaffurius refuerzan la teoría de que una de las vías por las que llegó a influir la Antigüedad en el *Quattrocento* fue la representación de la armonía de las esferas, componente particular de la Antigüedad, esto debido a que el tema de la musa que se queda en la Tierra está descrito en el texto de Capella.

Como ya hemos expuesto, en la representación mitológica de la armonía universal bajo una concepción del modo dorio, Apolo adquirió un papel central,¹⁴⁴ factor que apreciamos en el grabado de Gaffurius. Apolo está sentado en el trono y, a la vez, bajo su forma planetaria (Sol) se posiciona dentro de las esferas (Warburg, 2005b, 389). La disposición de Apolo en lo alto como guía de las musas y Gracias fue descrita por el escritor romano Macrobio, en su *Saturnalia I*, lo que refuerza el resurgir de la Antigüedad por medio de la recuperación de literatura clásica.¹⁴⁵

Por otro lado, en este artículo Warburg (2005b, 389) propuso que los grabados del *Calendario Baldini* funcionaron como modelo para el retrato de los planetas de Gaffurius, lo que postula los grabados de los *Hijos de los planetas* (Vd. el apéndice 3) de Baldini como patrones de forma y, por lo tanto, como transmisores iconográficos. En este caso ya no solo sirven de ejemplos de la tradición medieval cortesana, peculiaridad distinguida en la tesis doctoral, sino como agentes activos en la conformación de estilo en el arte del Renacimiento.

2.2.4. Triunfo de Baco y Ariadne, grabado en metal, c. 1480-1490

A través de la descripción de los accesorios teatrales, Warburg (2005b, 315) sacó a colación el gusto por lo antiguo en el Renacimiento temprano, y los intentos de representar a los personajes por medio de trajes que hicieran mención de una moda *all'antica*. La *ninfa* fue esencial para este tipo de imágenes. El historiador presentó aquí un grabado del *Triunfo de Baco y Ariadne* (Fig. 57a-b), plasmado al modo de Botticelli, que ilustra el uso de la *ninfa* en el *Quattrocento* como aquella mujer joven, llena de vitalidad, la cual trae consigo una parte de la Antigüedad tardía (Warburg, 2005b, 327).

2.3. 1898. Sandro Botticelli

2.3.1. Triunfo de Baco y Ariadne, grabado en metal, 1480-1490

Warburg (2005c, 128) retornó al grabado del *Triunfo de Baco y Ariadne* (Fig. 57a-b), como símbolo por excelencia de la concepción que tuvo el Renacimiento italiano de la Antigüedad, por razón de que en él se ve cómo las figuras antiguas surgieron y se mostraron ante la sociedad italiana en las festividades populares. Así fue encarnado el dios del vino, y así se reveló a los ojos de Florencia: sobre un *carro trionfale* el cual constituía su trono, y que formaba parte del desfile festivo para el que Lorenzo el Magnífico compuso su canto triunfal (*Canzona di Baco*). El grabado en este artículo, a diferencia del texto de los *intermezzi*, adquiere un mayor protagonismo, ya que Warburg lo propone no solamente como un documento protagonizado por formas de representación *all'antica*, sino también en cuanto

144 La equiparación de Apolo con el modo dorio se debió a las equivalencias sucedidas en el siglo X entre los modos musicales eclesiásticos medievales y los modos de los antiguos griegos, donde, a partir de una lectura incorrecta de *De institutione musica*, de Anicio Manlio Torcuato Severino Boecio (c. 480-524 d.C), el sistema antiguo se cambió casi por entero (Warburg, 2005b, 389).

145 Como vimos en la nota 76, la tradición de Macrobio sobrevive gracias al *Mitógrafo III* y, por ende, a Bocaccio, entre otros (Warburg, 2005b, 289).

imagen que nos acerca al concepto que se pudo tener popularmente respecto de la Antigüedad durante el *Quattrocento*, lo que fortifica la unión de la vida y el arte, tal como Burckhardt lo había expuesto.

2.4. 1899. Crónica pictórica de un orfebre florentino

La relevancia y la evocación de Maso Finiguerra como el posible autor de la *Crónica Pictórica Florentina* se dio gracias a Sidney Colvin (1845-1927), quien publicó la *Crónica* en 1898. Colvin pretendió identificar al grabador con Baccio Baldini. Warburg (2005d, 131-132), por su lado, consideró que, si Finiguerra no era el progenitor creador de la *Crónica*, entonces debía ser un orfebre florentino que poseyera un estilo íntimamente relacionado con el de este artista; este sería, en efecto, Baldini. Es innegable que, a partir de la comparación estilística y el tipo de obras (artes aplicadas), existe una estrecha correspondencia entre los dos grabadores, cuyos trabajos afirman la lucha y el intento por balancear las ideas de la Edad Media y el Renacimiento.

2.4.1. Baccio Baldini, La lucha por el calzón, grabado en metal, c. 1460-1480

Con el grabado *La lucha por el calzón* (Fig. 58), el historiador pretendió reforzar la teoría de las indiscutibles consonancias entre Maso Finiguerra y Baccio Baldini. En *Paris y Helena...* (Fig. 22) de Finiguerra, dibujo comentado en el capítulo anterior, las figuras tienen las *imprese* bordadas en sus mangas; el elemento cortesano es recurrente tanto en otras ilustraciones de Finiguerra como en grabados de Baldini, en este caso *La Lucha por el calzón*. Entonces, el grabado funciona como documento estilístico de respaldo para la hipótesis de la cercanía entre ambos artistas (Warburg, 2005d, 133).

2.5. 1901. Arte flamenco y arte florentino en el círculo de Lorenzo de Medici hacia 1480

2.5.1. Baccio Baldini, La lucha por el calzón, grabado en metal, c. 1460-1480.

Atribuido a Baccio Baldini, Hijos del planeta Venus, del llamado Calendario Baldini, 1ª edición, grabado en metal, c. 1464.

Atribuido a Baccio Baldini, Hijos del planeta Venus, del llamado Calendario Baldini 2ª edición, grabado en metal, c. 1465.

Entre los tapices que los Medici poseían hacia 1482, ubicados en Villa Careggi, se encuentran escenas de mujeres que toman un baño y de un grupo que baila una “moresca” (Warburg, 2005e, 246). Warburg (2005e, 246) conectó estos textiles con los grabados de Baldini, bajo la consideración de que el grabador florentino almacenó en sus obras la cultura borgoñona, como acontece en los vestidos de *La Lucha por el calzón* (Fig. 58), o en el jardín cortesano de los grabados de los hijos de Venus (Fig. 46 y Fig. 47) (Vd. el apéndice 3).

2.5.2. Danza moresca, grabado, c. 1475-1490

El hamburgués señaló la semejanza entre una estampa florentina donde se representan figuras no italianas, y una imagen que se encuentra en una habitación del Palazzo Medici-Ricardi.¹⁴⁶ Tanto en una como la otra se divisan, de acuerdo con el historiador, personajes en una danza moresca que rodean una

146 Lastimosamente no contamos con la imagen del Palazzo Medici-Ricardi.

quaresima: una caricatura de la cuaresma. La escena con formas ajenas a la sociedad florentina remite a su vez a una tercera obra, hallada por el historiador en Ámsterdam,¹⁴⁷ que luce un desfile de carnaval con modelos similares (Warburg, 2005e, 247).

En el panel 38 del *Atlas Mnemosyne* aparece un grabado de la *Danza Moresca* (Fig. 59), el cual dilucida lo que escribió el historiador en este artículo (Warburg, 2010a, 66). Es posible que la estampa sea la misma que la comentada en el texto. El tema de la *quaresima* pertenece al norte de Europa, cuyo representante visual dentro del artículo es la imagen de Ámsterdam. El grabado florentino y la obra del Palazzo Medici-Riccardi demuestran la introducción y gusto por temas flamencos y formas de representación foráneas (relativamente a Italia) dentro del arte del *Quattrocento* florentino.

2.6. 1902. El arte del retrato y la burguesía florentina: Domenico Ghirlandaio en Santa Trinità, los retratos de Lorenzo de Medici y su familia

2.6.1. Compadre del violín, del *Morgante* de Luigi Pulci, grabado en madera, 1500

Warburg (2005f, 158) se dio a la tarea de identificar a los personajes que concurren en el fresco *Confirmación de la regla franciscana*, de Domenico Ghirlandaio, fragmento de las decoraciones en fresco de la Capilla Sassetti, en la iglesia de Santa Trinità. Aparte de la alusión al tema de san Francisco de Asís (c. 1181/1182-1226) y de la familia de Francesco Sassetti, podemos reconocer a Lorenzo de Medici, a la par de Francesco, y una porción del círculo de personas que lo rodearon en su vida, como Angelo Poliziano, sus tres hijos: Giovanni (1475-1521), Piero y Giuliano (1470-1516); y los escritores Matteo Franco y Luigi Pulci (1432-1484). El último fue el autor del *Morgante* (1483), poema caballeresco de tono humorístico y popular.

Pulci y Matteo Franco eran amigos cercanos de Lorenzo, quien les permitía expresar de manera cruda lo que él, por su posición, no podía decir. El gusto por las obras de Pulci se lo debía Lorenzo a su madre, Lucrezia Tornabuoni (1425-1482), ya que fue ella quien puso al poeta a recitar las gestas de héroes carolingios dentro de la familia de los Medici. Pulci así lo hizo, en sus letras mezcló la manera refinada de declamar con los cantos populares; de estos cantos surge el *Morgante*. Warburg (2005f, 161) situó a Pulci como el posible progenitor de la *Giostra* de 1469,¹⁴⁸ en la que Lorenzo participó; esto es importante por razón de que tanto en el poema que conmemora la *Giostra* de 1469 como en el *Morgante*, se aprecia el uso de tópicos cortesanos y caballerescos por parte de comerciantes y líderes políticos como Lorenzo.

En la edición de 1500 del *Morgante*, aparece un grabado que representa al “compadre del violín” (Fig. 60). Dicho “compadre” también es mencionado en la *Giostra* de 1469, y personifica al cantor público, típicamente francés, natural del amor cortésano, que recitaba gestas heroico-caballerescas al aire libre, ante una multitud y acompañado de su violín. El grabado nos subraya la importancia de lo popular y lo caballeresco en la forma de pensar de Lorenzo, y por lo tanto en los círculos en que el comerciante y líder político se manejaba. Su función como patrón de las artes en Florencia nos dice que fue uno de los difusores más importantes de los temas populares y festivos dentro del arte del *Quattrocento* (Warburg, 2005f, 161). Pulci, Franco y Poliziano se aprovecharon de lo cotidiano a la hora de escribir los distintos textos que iban dirigidos a la primera familia florentina.

147 Tampoco tenemos conocimiento de cuál fue la imagen encontrada por el historiador en Ámsterdam.

148 No debemos confundir esta *Giostra* con la escrita por Poliziano.

2.6.2. *Atribuido a Baccio Baldini, Hijos del planeta Mercurio, del llamado Calendario Baldini, 1ª edición, grabado en metal, c. 1464.*

Atribuido a Baccio Baldini, Hijos del planeta Mercurio, del llamado Calendario Baldini, 2ª edición, grabado en metal, c. 1465

En conformidad con Warburg (2005f, 162), a mediados del siglo XV la burguesía percibía a los artistas como fabricantes de objetos, los cuales eran hijos del planeta Mercurio (Vd. el apéndice 3). Este fabricante

[...] de todo tiene y de todo puede hacer; un artesano que pinta y esculpe en el taller de su trastienda y, mientras, pone a la venta en su establecimiento todo lo que uno necesita: hebillas de cinturón, arcones nupciales, utensilios para la iglesia, exvotos de cera o estampas grabadas (Warburg, 2005f, 162).

En este fragmento el historiador introdujo una nota respecto de aquellos nacidos bajo el planeta Mercurio (Vd. el apéndice 3), que están representados por los grabados del calendario adjudicado a Baccio Baldini (Fig. 61 y Fig. 62) (Warburg, 2005f, 174).¹⁴⁹ Las imágenes revelan a la deidad planetaria en el cielo manejando su carro triunfal, el cual es llevado por águilas; abajo, en un escenario típico florentino, se distingue una serie de figuras realizando distintas actividades artísticas, literarias y científicas.

Baldini nos ayuda a entender la percepción del oficio del artista en la época; conjuntamente, con la cita textual de Warburg observamos que a mediados del *Quattrocento* el grabado era parte de los objetos recurrentes producidos a pedido de los clientes (Warburg, 2005f, 162). Con la consideración de las actividades artísticas bajo el signo de Mercurio, el historiador pone en evidencia la importancia de la astrología para la sociedad florentina en cuanto a la comprensión de las distintas actividades a las cuales el ser humano estaba destinado. En síntesis, el grabado de los hijos de Mercurio de Baldini es el documento que nos indica cómo el artista fue concebido, a saber: según una noción astrológica la cual repercutía en la sociedad, en la que la relación entre el artista y la vida cotidiana era sumamente estrecha, por razón de que la producción del primero cae, en su mayoría, bajo la categoría de arte ocasional. El *Calendario Baldini* adquiere un valor distinto en este caso. En las menciones anteriores lo hemos examinado como documento que confirma la conservación del estilo cortesano en el *Quattrocento*, y como posible transmisor iconográfico, corroborado con el grabado de Gaffurius. En este texto el historiador lo utilizó en tanto instrumento para discernir las distintas maneras en que el ser humano vislumbró sus actos en relación con su destino astrológico.

2.7. 1903. El entierro de Cristo de Rogier van der Weyden en los Uffizi

2.7.1. Maestro E. S., Pietà, grabado en metal, c. 1450-1467

Warburg (2005h, p. 249) continuó su investigación respecto de la difusión de ciertas particularidades del norte de Europa dentro de la pintura italiana. En este pequeño texto se refirió primeramente a Rogier van der Weyden (Fig. 63) como uno de los maestros que impactó en la sociedad florentina y sus artistas. El último ejemplo que utilizó fue una *Pietà* (Fig. 64) dibujada que atribuyó a Sebastiano del Piombo (c. 1485-1547); en la actualidad el British Museum la adjudica a Miguel Ángel (1475-1564). El dibujo acentúa la influencia que tuvo un grabado del mismo tema engendrado por el maestro alemán E. S (Fig. 65).

149 Warburg no especificó a cuál de las dos ediciones se refería.

El grabado es clave para la hipótesis de Warburg respecto de la influencia del Norte de Europa en Italia. Aquí no estamos tratando siquiera de un maestro del *Quattrocento*, sino de uno del *Cinquecento*, lo que supone que las relaciones culturales entre el norte y el sur continuaron aun en el bajo Renacimiento. El uso de obras como este grabado por parte de los grandes maestros del arte italiano se dio por razón de que eran trabajos opuestos a su formación y, por ello, estimulaban la transformación creadora dentro de sus cuadros y esculturas (Warburg, 2005h, 251). Con imágenes como estas, los italianos le proporcionaron nuevo carácter y fuerza a su arte. En este artículo el arte de la estampa adquiere un papel activo al convertirse en referente estético nórdico para los artistas italianos.

2.8. 1905. Intercambios artísticos entre el norte y el sur en el siglo XV

Baccio Baldini fue imprescindible en el estudio de los influjos entre las culturas artísticas del norte y el sur de Europa en el siglo XV. Warburg (2005i, 223) procedió a confeccionar un análisis histórico-estilístico e histórico-cultural de los grabados de Baldini, que lo facultó para reconocer el amasijo entre el realismo nórdico y el idealismo antiguo como un indicio de la transición en la que el arte florentino se secularizó. Es Baldini la punta de lanza del historiador para indicar que la correspondencia entre Italia y el norte no fue unidireccional, componente que acabamos de revisar con el dibujo de Miguel Ángel y el grabado del Maestro E. S.

2.8.1. Baccio Baldini, La lucha por el calzón, grabado en metal, c. 1460-1480.

Maestro de las banderolas, La lucha por el calzón, grabado en metal, 3er cuarto del siglo XV

El historiador ahondó acerca de las imágenes de *La Lucha por el calzón*. Tanto el grabado de Baldini (Fig. 58), desarrollado anteriormente, como un grabado elaborado por el Maestro de las banderolas del mismo tema (Fig. 66), se cimientan en una obra nórdica actualmente perdida. Estos trabajos robustecen la estrecha reciprocidad entre ambas zonas culturales. *La Lucha por el calzón* del Maestro de las banderolas nos ayuda a percatarnos, respecto del grabado florentino, de que lo que pende de la corona de laurel sostenida por ángeles, la cual posee en su centro un corazón con una flecha atravesada, es en efecto un calzón. El contenido de la lucha por el calzón se origina en el norte de Europa. La forma de representación florentina, es decir, la corona, el corazón y los ángeles existió, para Warburg (2005i, 223-224), como un recurso, por parte de Italia, de introducir la belleza de la Antigüedad sobre lo que era un objeto de simple deseo erótico. Así, el arte florentino empezó a implantar el referente clásico en programas profanos, proporcionados por la sociedad cortesana y flamenca.

En este artículo la *Lucha por el calzón* subraya la difusión de la iconografía flamenca en la cultura italiana por medio de vehículos como el grabado (Warburg, 2005i, 224). Warburg definió de manera más clara que el grabado fue un conducto activo para el intercambio de influencias estilísticas y temáticas, y por lo tanto partícipe de los cambios que llegaron a tener las artes de la época.

2.8.2. Atribuido a Baccio Baldini, Lorenzo de Medici y Lucrezia Donati, grabado en metal, c. 1465-1480

Como fue mencionado en el capítulo 1, se le atribuye a Baldini la fabricación de los llamados *Platos Otto*, también conocidos como *Tondi Baldini*. Estos grabados pertenecieron a la vida cortesano-caballeresca que los florentinos llevaban. Warburg (2005i, 226) tomó como ejemplo la estampa de *Lorenzo de*

Medici y Lucrezia Donati (Fig. 67), en la que es notable la mezcla entre la vestimenta estatuaría, cargada de ornamentación, distintiva del estilo cortesano, y las ropas ideales, en movimiento intensificado, que derivan de la Antigüedad (Warburg, 2005i, 226). El historiador propuso examinar estos trabajos no solo como un cambio en las modas de la época, sino como

[...] la fase inicial de una reacción, fundada en la sensibilidad formal propia del mundo italiano, frente a un realismo *alla francese* presto a ahogar los motivos clásicos e italianos (Warburg, 2005i, 226).

Los grabados son el testimonio de los cambios estilísticos de Italia, dirigidos a la reincorporación de la Antigüedad clásica en el arte.

2.8.3. Atribuido a Baccio Baldini, Amor vengado, grabado en metal, c. 1465-1480

Martin Schongauer, San Sebastián, grabado en metal, c. 1469-1474

Dentro de los *Platos Otto* ubicamos *El Amor vengado* (Fig. 68), en el que presenciamos al Amor sin su arco y sus flechas, amarrado a un árbol; lo rodean cuatro mujeres vestidas *alla francese* que lo atacan con distintas armas. La escena atañe a lo carnavalesco y, a pesar de ser la representación de un dios del arte antiguo, es posible que su representación esté inspirada en el grabado *San Sebastián* del alemán Martin Schongauer (Fig. 69) (c. 1448-1491). Con Schongauer, Warburg (2005i, 226) apuntó la posibilidad de que una de las vías por las cuales la Antigüedad clásica pudo haber llegado a Florencia haya sido el mismo arte del norte, ya que san Sebastián alude a la manera en que Marsías (el sátiro desollado por Apolo) era caracterizado en el arte antiguo (Fig. 70). Las mujeres junto con el dios son una composición que podemos encontrar en el *Trionfo della Castità* de Petrarca, texto fundamentado en el *Cupido cruciator*, de Ausonio (310-395 d.C), poeta latino (Warburg, 2005i, 226). A pesar del disfraz borgoñón de las figuras y su rasgo carnavalesco, el tema tiene un origen clásico.

Al final del artículo, Warburg (2005i, 227) propuso que Sandro Botticelli pudo haber sido el que dibujara una gran porción de los *Platos Otto*, en vez de ser el mítico Baccio Baldini. Esta hipótesis la desarrolló con mayor profundidad en su artículo “Acerca de las *imprese amorose...*”, el cual veremos a continuación. Con el supuesto de que los trabajos realizados por Baldini fuesen en realidad obras creadas por Botticelli durante sus años en el taller de orfebrería, Warburg posicionó al último como aquel que liberó, en el nivel formal, a los dioses del Olimpo de sus ataduras medievales.

2.9. 1905. Acerca de las *imprese amorose* en las más antiguas estampas florentinas

En este ensayo el historiador continuó el tema de los *Platos Otto*, y se preocupó por aquellos detalles como los accesorios del vestuario representados, ya que exponen el peso que el realismo ornamental tuvo en la decoración de arcones nupciales, figuras de la *Biblia*, de la tradición romana y la poesía italiana, al punto de hacer de tales temas algo irreconocible (Warburg, 2005j, 136).

2.9.1. Atribuido a Baccio Baldini, Lorenzo de Medici y Lucrezia Donati, grabado en metal, c. 1465-1480

El hamburgués profundizó un poco más respecto del grabado de *Lorenzo de Medici y Lucrezia Donati* (Fig. 67). La imagen presenta, frente a frente, a un joven y una dama, que extienden sus manos como símbolo de unión. La figura femenina sostiene en su mano derecha una esfera que el hombre toca con su mano izquierda; la unión entre los dos amantes se refuerza por la banderola, sostenida por ambos con sus otras manos. En la manga del muchacho descubrimos, bordada, la *impresa amorosa* personal

del joven, la cual llama la atención del espectador. Esta *impresa* pertenece a Lorenzo el Magnífico y ostenta un anillo atravesado por tres plumas de avestruz, lo que nos faculta para concluir que el joven del grabado es el mismo Lorenzo, seguramente entre los dieciséis o dieciocho años. La mujer que está con Lorenzo es Lucrezia Donati. Lucrezia era esposa de Niccolò Ardinghelli, con quien contrajo matrimonio el 26 de abril de 1465; en mayo del mismo año Ardinghelli volvió a Levante mientras Lucrezia se quedaba en Florencia. Gracias a una serie de cartas de Alessandra Macinghi sabemos que Lorenzo podía proclamar su cortejo hacia Lucrezia públicamente con el consentimiento de Niccolò. En 1466 Lorenzo organizó un baile de máscaras, donde rindió honores a Niccolò cuando regresó a Florencia con grandes riquezas. Para esta fiesta Lucrezia llevó una librea especial que Lorenzo también portaba (Warburg, 2005j, 136-138). Warburg (2005j, 138) anotó que en el grabado Lorenzo aparece con una librea, la cual podría ser la misma que llevó a aquella fiesta.

A diferencia de la vestimenta cortesana con preponderancia borgoñona de Lorenzo, Lucrezia luce una moda que está en medio del estilo *alla francese* y el *all'antica*. En su cabeza lleva broches que eran de la preferencia de los mercaderes florentinos para que sus esposas los utilizaran. A su vez la figura está peinada como si fuese una *ninfa*: de sus sienes surgen dos alas cuyo referente es la Medusa etrusca, símbolo de la Antigüedad que nos testifica que estamos en presencia de una figura ideal, y no real como lo es Lorenzo (Warburg, 2005j, 139-140).

El corpiño está cortado à la mode; las mangas con barroca charretera podrían corresponder al disfraz, fantástico aunque verosímil, de un baile de máscaras; por el contrario, la falda, de la que sobresalen paganamente con vivaz movimiento los pies desnudos no podría corresponder a un ser terrenal [...] (Warburg, 2005j, 140).

En el grabado de Baldini

[...] el rígido realismo de los ropajes parece ensamblarse felizmente con las agitadas vestimentas *all'antica* (Warburg, 2005i, 136).

Podemos declarar entonces que la obra es una prueba patente de cómo empezaba a resurgir la Antigüedad, y a insertarse en la moda borgoñona que preponderaba en el Renacimiento italiano. Tales permutaciones están directamente enlazadas con la sociedad, por razón de que nos enfrentamos a una pieza exclusiva de las artes aplicadas, destinada al amor cortesano (Warburg, 2005j, 140-141).

2.9.2. Atribuido a Baccio Baldini, Judit, grabado en metal, c. 1465-1480

En la estampa de Judit de Baldini (*Fig. 71*), también natural de los *Platos Otto*, de igual forma conseguimos apreciar las alas nativas de la medusa etrusca, que le proporcionan el rasgo ideal anticuario (Warburg, 2005j, 145). Este grabado engrosa lo planteado por el historiador en afinidad a la imagen de Lorenzo y Lucrezia (Warburg, 2005j, 140). Para Warburg, las figuras de los *Platos Otto*

[...] revivieron el más noble estilo antiguo de la vida agitada; la misma vida que anima a la Judit, o al arcángel Rafael que acompaña a Tobías, o a la Salomé danzante, figuras aladas que alzaron el vuelo desde los talleres de Pollaiuolo, Verrocchio, Botticelli y Ghirlandaio, y que son producto del feliz injerto del brote eternamente joven de la Antigüedad pagana en el tronco seco de la pintura burguesa “flamenquizante” (Warburg, 2005j, 140).

2.9.3. *Atribuido a Baccio Baldini, Hijos del planeta Venus, del llamado Calendario Baldini, 1ª edición, grabado en metal, c. 1464.*

Atribuido a Baccio Baldini, Hijos del planeta Venus, del llamado Calendario Baldini, 2ª edición, grabado en metal, c. 1465

Warburg (2005j, 140) se sirvió una vez más de la serie de grabados de los *Planetas* (Vd. el apéndice 3) compuesta por Baldini, en orden a poder explicar que lo que se quería en el *Quattrocento* era reformar la moda del norte de Europa con el uso del estilo *all'antica*. Escogió las dos ediciones de los *Hijos del planeta Venus* (Fig. 46 y Fig. 47), ya comentadas con anterioridad. En la primera edición se hace evidente la influencia borgoñona en la mujer del primer plano que baila vestida *alla francese* (Fig. 72), con un traje de cola y un tocado (*hennin*) del que sale un velo; en la segunda edición esta misma figura cambia (Fig. 73): su vestimenta ahora refleja movimiento y hace referencia a las Victorias (*Niké*) de la Antigüedad tardía, además de que posee, en vez del tocado, las alas de la Medusa etrusca. Para el historiador en este personaje

[...] la mariposa de la Antigüedad ya ha emergido de la larva borgoñona (Warburg, 2005j, 140).

En la segunda edición, Warburg (2005j, 140-141) vio el idealismo del estilo que podemos encontrar en la obra de Botticelli, artista que llevaría la moda *all'antica* a su máxima expresión. Una vez más, el historiador señaló la posibilidad de que los grabados atribuidos hasta el momento a Baccio Baldini fueran en realidad de un Botticelli joven. Las pruebas que dan tal probabilidad parten de que en los impuestos de 1457 de Mariano di Vanni, el padre de Botticelli, se dice que su hijo fue aprendiz en el taller de un orfebre; este maestro pudo ser, en conformidad con el hamburgués, Antonio Finiguerra, padre de Maso Finiguerra, debido a que di Vanni aparece como uno de los acreedores de Finiguerra ese mismo año. Siempre se ha ligado el trabajo de Maso con el de Baldini, al punto de creer que Finiguerra pudo haber sido el creador de las imágenes atribuidas al mítico grabador. Pero es imposible que esta segunda edición fuese efectuada por Finiguerra, ya que este murió en 1464 y los grabados se elaboraron hacia 1465; esto da cabida a pensar que en el taller de Antonio se encontraba otro aprendiz cuyo estilo era similar al de Finiguerra, y que llevó este idealismo de los accesorios en movimiento a lo más alto: en vez de pensar en Baldini como dicho discípulo, el hamburgués propuso a Sandro Botticelli. En síntesis, los trabajos de Baldini podrían tener un mayor peso si en realidad fueron concretados por Botticelli, ya que en el artista se enmarcaría el cambio de estilos que se llevó a cabo en el *Quattrocento*. Veremos el tránsito hacia la pintura mitológica arcaizante (Warburg, 2005j, 141), en un nivel más avanzado, en la *Primavera* y en el *Nacimiento de Venus*.

2.10. 1905. Durero y la Antigüedad italiana

2.10.1. *Maestro ferrarés, La muerte de Orfeo, grabado en metal, c. 1470-1480.*

Muerte de Orfeo, grabado en madera de Metamorphosis de Ovidio, 1497

El grabado del norte de Italia acerca de la *Muerte de Orfeo* (Fig. 8), comentado superficialmente en la tesis doctoral, provino del círculo de Mantegna y, de acuerdo con Warburg (2005k, 401), funcionó como modelo para el dibujo de 1494 efectuado por Alberto Durero (Fig. 9). A pesar de que en 1893

Warburg hizo mención tanto del dibujo del artista alemán como del grabado ferrariense, en este artículo relaciona directamente a los dos. Asimismo, el historiador planteó aquí su noción “*Pathosformel*” – como fue discutida en el capítulo 1–, donde la estampa operó como vehículo de transmisión de fórmulas expresivas que surtieron efecto en Durero. Esta no es la única *Muerte de Orfeo* que encontramos en productos de la estampa: en un grabado del mismo tema que proviene de una edición veneciana de 1497 de las *Metamorfosis* de Ovidio (Fig. 74) (Warburg, 2005k, 545), se expone una vez más el espíritu de la Antigüedad en el arte del Renacimiento.

Dichas imágenes respecto de la muerte de Orfeo son ejemplos de las vías por las que la Antigüedad clásica sobrevivió. Los grabados constituyen el camino que los *Pathosformeln* siguieron desde Atenas hacia Roma, Mantua, Florencia y Nürnberg, hasta llegar al arte de Alberto Durero. La estampa tiene un papel determinante dentro de la migración de fórmulas y, por lo tanto, en la concepción de la Antigüedad en la Europa renacentista. Son trabajos claves ante la evolución de las formas artísticas durante el Renacimiento temprano (Warburg, 2005k, 407).

2.10.2. *Andrea Mantegna, Bacanal con sileno, grabado en metal, c. 1485.*

Andrea Mantegna, Batalla de tritones, grabado en metal, c. 1470.

Alberto Durero, Hércules (Efecto de los celos), grabado en metal, 1498.

Alberto Durero, Hércules, grabado en madera, c. 1496

Durante la época en que dibujó la *Muerte de Orfeo*, Durero se dedicó a copiar dos grabados de Mantegna: *Bacanal con sileno* (Fig. 75) y *Batalla de Tritones* (Figs. 76 & 77). A partir de estas tres obras alcanzamos aproximarnos a la primera impresión de la Antigüedad que poseyó Durero. Posteriormente se basó en estos modelos italianos para producir el grabado conocido como *Hércules (Efecto de los celos)* (Fig. 78). En dicha obra se advierte cómo Durero caracterizó un tema antiguo que fuese acorde con la corriente italiana que dictaba el resurgir de la Antigüedad como la representación de gestos, emociones y movimientos típicos de referentes clásicos. Esto a su vez se hace presente en una xilografía plasmada por el alemán en 1496, que constituye la ira de Hércules (Fig. 79) (Warburg, 2005k, 404, 406).

2.10.3. *Alberto Durero, La gran Fortuna, grabado en metal, c. 1501-1502*

Como bien ya sabemos, Durero no conoció la Antigüedad solamente en su carácter dionisiaco, sino que también se familiarizó con el rasgo apolíneo de aquella. El grabado *La gran Fortuna* (Fig. 80) es un claro ejemplo de esto, ya que fue hecho ajustado a las proporciones de Vitruvio. La imagen ilustra un poema de Poliziano.¹⁵⁰ Para Italia este trabajo no poseía el espíritu antiguo el cual ellos proclamaban, donde se añoraban las fórmulas expresivas (Warburg, 2005k, 406). El grabado nos sugiere la etapa en que Durero se consagró a conquistar una vez más la Antigüedad y eliminó los excesos dramáticos que los italianos le habían impuesto, representados en sus copias de los grabados de Mantegna, los cuales

150 En el poema de Poliziano se muestra a la Fortuna

[...] envuelta en un manto blanco, vuela en el vacío rasgando el aire con alas estridentes, arrastrada de acá para allá por las tempestades, y siempre empuñando con sonrisa desdeñosa la copa y la brida, símbolos del favor y del castigo (Panofsky, 2005, 102).

acabamos de comentar, y de Pollaiuolo, que serán citados cuando tratemos el artículo de 1914, “La Aparición del estilo ideal a la antigua en la pintura del primer Renacimiento”.

2.11. 1907. La última voluntad de Francesco Sassetti

2.11.1. Atribuido a Baccio Baldini, La Fortuna, grabado en metal, c. 1460

En el capítulo anterior, discutimos que Giovanni Rucellai decidió disponerse a la Fortuna. Tal elección le permitía conservar la tradición cristiana, en tanto que esta tenía como base entregarse por medio de la fe a lo que Dios quisiera. Entregarse a la voluntad de Dios tenía su equivalente pagano en la Fortuna. Esto hizo que Rucellai pusiera la imagen de la diosa en la fachada de Santa María Novella y en la fachada del Palazzo Rucellai, como símbolo de la gratitud que tenía por su riqueza terrenal. Tal capital se lo debía en parte a la unión que estableció con los Medici por medio del matrimonio de su hijo Bernardo (1448/1449-1514), con la hija de Piero de Medici, Nannina (1448-1493). El casamiento era para Rucellai la causa de su buena fortuna, y en este contexto Warburg (2005I, 192) introdujo un grabado de *La Fortuna* (Fig. 81).

La estampa es integrante de las *imprese amorose* atribuidas a Baccio Baldini (Warburg, 2005I, 203). La escena muestra a Bernardo, quien suplanta a la diosa Fortuna como mástil, sujetando la vela extendida de un barco, la cual es hinchada por los dioses de los vientos, gobernados en este caso por Nannina, vestida a la moda francesa, quien está al mando del timón. El grabado manifiesta cómo un elemento de la Antigüedad se encuadró en la sociedad italiana al punto de afectar obras como las *imprese*, propias de la cotidianeidad cortesana. La Fortuna ya no tiene el sentido de destino ambivalente entre la fatalidad y la dicha, sino que en este caso incumbe al periodo en que Rucellai vio cómo su fortuna aumentaba (Warburg, 2005I, 192).

El escudo de Rucellai y el grabado que refiere al matrimonio de su hijo con la hija de los Medici, son fragmentos del actuar cotidiano de la sociedad, como dispositivos de combate por la autonomía del ser humano en la época del Renacimiento. Este artículo proyecta por primera vez un sentido de lucha donde las imágenes tienen participación dentro de los distintos procesos sociales. En este caso el conflicto se traduce en la búsqueda del equilibrio entre la confianza devota que ofrecía el Dios “medieval” cristiano, y la voluntad de la Fortuna sobre los distintos sucesos humanos. A Rucellai se le ofreció la opción de batallar contra la Fortuna, pero se le aconsejó (Ficino) simultáneamente el estar al lado de aquella. El mercader tuvo autodeterminación y decidió ir de la mano con la divinidad: sus frutos quedan constatados en el incremento de su capital. La imagen divina se sustituye visualmente con personajes de la vida real, los Medici se convirtieron en dirigentes del destino de la familia Rucellai, la cual funciona como mástil y vela del vehículo.¹⁵¹

151 De acuerdo con Warburg (Stimilli, Warburg y Soo, 2005, 198-199), en el Renacimiento temprano la diosa con la vela se transformó en el símbolo del ser humano que estuviera dispuesto a enfrentarse al destino, es decir, era el reflejo de la autodeterminación. La imagen de la Fortuna renacentista posee dos figuras: la diosa y, generalmente, un hombre que maneja el timón del barco. El juego entre los dos personajes recae en que a pesar de que el hombre tiene opción de ser partícipe de su destino, no puede deshacerse de los elementos necesarios para su objetivo: el mástil y la vela. Ambos están controlados en su totalidad por la diosa. Entonces, la imagen le proporciona cierto control al ser humano, pero la presencia y poder divino son inevitables en su futuro. En el grabado de Baldini el timón lo poseen los Medici, pero para tener grandes beneficios y fortuna, es necesaria la unión entre una familia y la otra; los Rucellai se convierten en elementos necesarios para que la unión traiga ganancias.

2.12. 1908. El mundo de los dioses antiguos y el primer Renacimiento en el norte y en el sur

2.12.1. *Círculo de Mantegna, Venus, grabado en metal del Tarocchi, serie-E, Ferrara, c. 1465.*

Círculo de Mantegna, Mercurio, grabado en metal del Tarocchi, serie-E, Ferrara, c. 1465.

Grabados de Eyn nyge Kalender, calendario impreso por Stephan Arndes en Lübeck, 1519

Hubo fases de transición desde la imagen procedente de la Edad Media hasta la forma ideal antigua que podemos encontrar en artistas como Raffaello Sanzio, como bien apuntamos en el capítulo 1. De las etapas intermedias Warburg (2005n, 409) aludió al *Tarocchi*, en el que las dos tradiciones se fusionan en múltiples maneras a lo largo de las cartas; tal rasgo ya lo habíamos evidenciado en el artículo relativo a los *intermezzi*. En este caso el historiador procedió a comparar la carta de Venus (Fig. 82) y la de Mercurio (Fig. 83): la primera todavía está representada según la tradición medieval,¹⁵² y la segunda posee formas procedentes de la Antigüedad. El mazo de cartas desciende de las artes aplicadas, lo que conlleva que la lucha entre el Medievo y la Antigüedad se mostraba ante los ojos del ser humano¹⁵³ en su cotidianeidad. Esta no es una confrontación meramente intelectual, los dioses fueron utilizados, bajo sus disfraces tanto antiguos como medievales (o mezclados), dentro de las actividades del ser renacentista. La función por cumplir dependía de qué tanto se encontrasen liberados de sus custodios del Medievo. En el *Tarocchi* los dioses demuestran que lograron sobrevivir, y que ahora se encuentran en el proceso de recuperar su trono olímpico; por ahora cumplen su función como divinidades planetarias. Estos grabados entonces se vuelven uno de los ejes centrales en Warburg al exponer el transcurso de conversión no solo en las artes plásticas, sino en el interior del complejo sociocultural de la época.

El historiador le proporcionó en este artículo una nueva función al juego de cartas. En el texto de los *intermezzi*, el *Tarocchi* actuó como testimonio en cuanto a las relaciones entre la Antigüedad y la Edad Media en la conformación de figuras como las musas y los planetas, entre otros. En este escrito el *Tarocchi* pasó a ser un vehículo para la supervivencia de la Antigüedad tardía; sus formas de representación

152 Como veremos en el trabajo de 1912, “Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara”, pareciera ser que Warburg cambió la noción original que tenía respecto del grabado de Venus. En el presente artículo que estamos tratando, el historiador posicionó la imagen del *Tarocchi* como ejemplo de la manera medieval. Sin embargo, al referirse a los elementos antiguos que podemos encontrar en el fresco de Venus que realizó Francesco del Cossa en el *Salone dei Messi* del Palacio Schifanoia, Warburg (2005q, 428) se sirvió de la descripción de Venus que ofrece el *Libellus de Imaginibus Deorum*, específicamente una edición del norte de Italia realizada hacia 1420 (cf. Cod. Vat. Reg. Lat. 1290, fol. 2r). La forma en que la diosa está descrita corresponde a la manera en que fue representada en el *Tarocchi*, lo que quiere decir que la figura del juego de cartas en realidad está personificada según una tradición anticuaria. Warburg terminó la relación al decir:

El Olimpo de Albricus [*Libellus*...] se mantuvo vivo de esta manera en las ilustraciones francesas de los siglos XV y XVI e incluso, en la así llamada baraja del Tarot [*Tarocchi*] de Mantegna, que fue grabada en cobre en el norte de Italia en torno a 1465 (Warburg, 2005q, 428).

Por ello, en la presente investigación nos inclinaremos a visualizar la Venus del *Tarocchi* como una clara representante de la idealización anticuaria dentro de la tensión Medievo-Renacimiento, que podemos encontrar a lo largo de las cartas. En la mención del grabado en este artículo –específicamente– dejaremos la comparación que realizó el historiador entre Venus y Mercurio.

153 Lo más seguro es que el *Tarocchi* haya sido un producto que circuló en altos estratos intelectuales de la sociedad, esto por razón de los temas que toca y por la fineza con la cual están ejecutadas las imágenes. Tal característica no le quita su rasgo de arte aplicado, pero sí delimita su difusión a ciertos sectores más específicos.

llegaron a las figuras astrales de un calendario de 1519, *Eyn nyge Kalender*, impreso por Stephan Arndes en Lübeck. El almanaque permitió que los dioses del *Tarocchi* alcanzaran a reproducirse en la fachada de la casa Demmert en Braunschweig, en el “Brusttuch” de Goslar y en las paredes de la fachada de una casa en Eggenburg, baja Austria. Tanto el calendario como el juego de cartas del norte de Italia son mecanismos activos dentro de la migración internacional de las imágenes, la propagación de las figuras en las distintas casas nórdicas refuerza la repercusión de las diversas percepciones de los dioses en lo más íntimo de la sociedad (Warburg, 2005n, 410).

2.12.2. *Maestro ferrarés*, La muerte de Orfeo, *grabado en metal*, c. 1470-1480.

Alberto Durero, Hércules (Efecto de los celos), *grabado en metal*, 1498.

Alberto Durero, Melencolia I, *grabado en metal*, 1514

Las correspondencias norte-sur, atadas a la querrela entre la raigambre medieval y la Antigüedad clásica, fueron nuevamente expresadas por el historiador con el grabado *La muerte de Orfeo* (Fig. 8) y su influencia en Durero, la cual se establece en el *Efecto de los celos* (Fig. 78). Warburg mencionó en este artículo por primera vez *Melencolia I* (Fig. 84), estampa efectuada por el artista alemán en la que, de acuerdo con Warburg (2005n, 410), logró alejarse de la retórica muscular característica de Pollaiuolo¹⁵⁴ y se vinculó con la tradición astrológica procedente de la Antigüedad tardía. En *Melencolia I* se hace manifiesta la astrología como ruta de la supervivencia de la Antigüedad (Vd. el apéndice 2).

2.13. 1908. Acerca de las imágenes de los dioses planetarios en un calendario en bajo alemán de 1519

2.13.1. Mercurio, *grabado en madera de Eyn nyge Kalender*, *calendario impreso por Stephan Arndes en Lübeck*, 1519.

Saturno, *grabado en madera de Eyn nyge Kalender*, *calendario impreso por Stephan Arndes en Lübeck*, 1519.

Círculo de Mantegna, Mercurio, *grabado en metal del Tarocchi, serie-E, Ferrara*, c. 1465.

Círculo de Mantegna, Saturno, *grabado en metal del Tarocchi, serie-E, Ferrara*, c. 1465.

Saturno, *grabado en madera del Libro delle sorti de Lorenzo Spirito*, *impreso por Paul Mechter y Gerhard von Büren*, 1482

Warburg (2005o, 439) continuó la idea del artículo anterior al decir que los grabados del *Eyn nyge Kalender* se efectuaron en conformidad con modelos italianos, concretamente el *Tarocchi*. En este texto

154 A la cual nos referiremos cuando tratemos del artículo de 1914, “La Aparición del estilo ideal a la antigua en la pintura del primer Renacimiento”.

definió tal conexión desde los planetas Mercurio (*Fig. 83 y Fig. 85*) y Saturno (*Fig. 87 y Fig. 86*), cuya similitud con las estampas italianas es innegable. El *Tarocchi* se transformó en uno de los transmisores más importantes de los dioses de la Antigüedad en el constructo conceptual de Warburg, el mismo Durero bosquejó duplicados de estas cartas. El historiador posicionó como posible medio de divulgación del *Tarocchi* y la Antigüedad a los círculos humanistas de Nürnberg, cuyo lugar de reunión para el estudio humanista fue Padua.¹⁵⁵

Pero no solo Padua era un centro humanista para el norte, sino también Perugia, la cual pudo haber sido un punto significativo para el impresor del calendario de Lübeck, Stephan Arndes, quien provenía de Hamburgo. El *Libro delle sorti* de Lorenzo Spirito (1426-1496), impreso en Perugia en 1482, fue para el historiador una de las obras de la imprenta que trasluce, a través de las xilografías que la decoran (*Fig. 88*), el encuentro de las imprentas alemana e italiana. Perugia era para los estudiantes de Hamburgo que se dirigían a Italia, la escuela por excelencia para la formación humanista. La cercanía de Arndes a esta ciudad sucede en parte con el texto *Digesten*, del hamburgués Jacob Langenbeck, profesor de derecho en Perugia, impreso en 1476 por el socio de Arndes, Wydenast. Por otro lado, Theodor Arndes, familiar de Stephan, ejerció como profesor de derecho en Italia. En 1475 representó a Hamburgo en Roma y en 1492 fue nombrado obispo de Lübeck, donde Stephan se desarrolló como impresor. A partir de Theodor y del trabajo realizado por Wydenast en Perugia, podemos pensar que Arndes se vinculó directamente con la producción artística italiana (Warburg, 2005o, 439).

Es posible que Theodor Arndes haya tenido algún papel en la decoración de las casas del norte de Europa nombradas en el artículo anterior, ya que, si efectivamente Stephan y Theodor fueron cercanos, es posible pensar que por medio del alto rango de Theodor se haya difundido el estilo representado en las estampas del calendario, propiciando la transmisión de una parte de la Antigüedad a espacios pertenecientes a la sociedad alemana (Warburg, 2005o, 329).

Desde este artículo, *Eyn nyge Kalender* se postuló como un documento esencial para la construcción de una historia de la cultura, ya que

[...] gracias a él podemos restablecer las etapas del camino luego borrado por el que transitaron estas imágenes que, una vez liberadas y dotadas de movimiento gracias al arte de la imprenta, se abrieron camino posibilitando el comienzo de una nueva época en el intercambio artístico-cultural entre el norte y el sur de Europa (Warburg, 2005o, 443).

Este agradecimiento a la imprenta pareciera que fue orientado en su mayor parte al *Tarocchi*, el referente italiano de *Eyn nyge Kalender*, por sus dioses que se aprecian en proceso de liberación de su disfraz planetario, algunos ya con grandes logros en su lucha, otros todavía encadenados a la tradición astrológico-medieval. La manera clásica se puede advertir en figuras como Mercurio, que está liberado, rasgo evidenciado por su movimiento; y Saturno, que posee las características de Cronos devorando a sus hijos. Y, no obstante, a pesar de sus cambios de forma, los dos planetas todavía cumplen su función astrológica dentro del mazo.

2.13.2. *Hans Burgkmair, Mercurio, de la serie de Los siete Planetas, grabado en madera, primera mitad del siglo XVI*

Warburg (2005o, 443) sugirió otro potencial transmisor contribuyente de la supervivencia de los dioses a través de la vía astrológica: Hans Burgkmair (1473-1531), que realizó en la primera mitad del

155 A su vez, en los adendos, Warburg (2005o, 565) planteó que la introducción del *Tarocchi* en Alemania se pudo haber dado por medio del *Archetypus triumphantis Romae*, texto antológico de poetas, oradores e historiadores romanos recopilados por Peter Danhauser con la supervisión de Sebald Schreyer, e ilustrado con grabados de Sebald Gallenstorfer (Warburg, 2005o, 565).

siglo XVI una serie de grabados de los planetas (*Fig. 89*), los cuales seguían el modelo italiano del *Tarocchi*. Así, también, Burgkmair se desarrolló como artista en Augsburgo y difundió por la Alemania oriental la Antigüedad tardía italianizada. El historiador situó a Burgkmair como el posible puente entre el *Tarocchi* y *Eyn nyge Kalender*. Estos grabados constituyen una fracción de la ruta que las formas de representación de los dioses perpetuaron desde Italia hasta el norte de Europa.

2.14. 1909. Arte religioso y cortesano en Landshut

2.14.1. *Círculo de Mantegna, Tarocchi, serie-E, Ferrara, grabados en metal, c. 1465.*

Hans Burgkmair, Mercurio, de la serie de Los siete planetas, grabado en madera, primera mitad del siglo XVI.

Eyn nyge Kalender, calendario impreso por Stephan Arndes en Lübeck, 1519

Warburg (2005p, 411) se dispuso a hablar del *Libellus de imaginibus Deorum*, analizado en el capítulo 1. Este tratado, difundido al final de la Edad Media hacia el Renacimiento temprano, sirvió como modelo para el *Tarocchi*,¹⁵⁶ los planetas de Burgkmair (*Fig. 89*) y *Eyn nyge Kalender*, además de para las fachadas de edificios alemanes. En este artículo el *Tarocchi* conserva tanto su función como documento de transición entre el medioevo y la Antigüedad, cuanto de vehículo iconográfico de transmisión de formas de representación. Con la influencia del *Libellus...* en el *Tarocchi* podemos decir que este juego de cartas es promotor de la Antigüedad tanto desde la herencia astrológica cuanto desde la tradición mitográfica.

2.15. 1912. Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara

2.15.1. *Alberto Durerro, Hércules (Efecto de los celos), grabado en metal, 1498.*

Maestro ferrarés, La muerte de Orfeo, grabado en metal, c. 1470-1480

En esta investigación, Warburg (2005q, 415) se formuló la siguiente pregunta: “¿Qué significado tiene la influencia de la Antigüedad para la cultura artística del primer Renacimiento?” (Warburg, 2005q, 415) (*Das Nachleben der Antike*). El historiador planeó responder a esto comenzando con la astrología, entendida como la enemiga, junto con la tradición medieval, de la liberación de la creación artística. La práctica astrológica afectó en los cambios estilísticos de la pintura italiana.

156 De acuerdo con Erwin Panofsky y Fritz Saxl (1993, 259), el Mercurio del *Tarocchi* sigue la descripción e imagen del *Libellus...* (*Fig. 90*) (cf. Cod. Vat. Reg. Lat. 1290, fol. 2r), por lo menos en sus accesorios iconográficos como la flauta, el gallo y la cabeza de Argos. En el nivel iconográfico, la figura deriva del Hermes Sphenopogon (*Fig. 91*) copiado por Ciríaco de Ancona (c. 1391-c. 1455) de un relieve helenístico del siglo V a.C (*Fig. 92*). Como hemos visto en la presente investigación, bajo esta forma Mercurio se difundió y popularizó en los países del norte de Europa (Panofsky y Saxl, 1933, 258-259), como queda evidenciado en *Eyn nyge Kalender* y en los grabados de los planetas de Burgkmair.

El hamburgués hizo un recuento de sus indagaciones respecto de la influencia de la Antigüedad. Empezó con su tesis doctoral, donde es evidente cómo, en trabajos de Botticelli y Filippino Lippi, hay una estilización de las figuras al utilizar el movimiento de los cuerpos y los ropajes, cuya base teórica devenía de las artes y poesía antiguas. Posteriormente tropezó con uno de los extremos de esta tendencia, encarnado por la retórica muscular de Pollaiuolo.¹⁵⁷ El historiador señaló una vez más la difusión de los *Pathosformeln* por parte de Italia, los cuales llegaron al *Efecto de los celos* (Fig. 78) de Durero, o bien a la copia, en dibujo (Fig. 9), del grabado *La muerte de Orfeo* (Fig. 8) (Warburg, 2005q, 415).

2.15.2. *Importancia de las imprentas del norte de Europa en la supervivencia de la Antigüedad*

El historiador subrayó la trascendencia de las imprentas del norte de Europa, que se apoyaron en la iconografía pagana y tenían como objetivo poder tener una concepción auténtica de la Antigüedad, lo que resultaba en una representación anticlásica de las imágenes. El norte, a pesar de ser contrario al estilo anticuario italiano, tuvo un papel vital para que la Antigüedad consiguiera sobrevivir en su migración a lo largo del Medioevo hasta el Renacimiento temprano. La Europa nórdica medieval sí estaba cautivada por la cultura clásica, al punto de que en la Edad Media se realizaron manuscritos mitológicos ilustrados encauzados a pintores y astrólogos, como el *Libellus de Imaginibus Deorum* (Warburg, 2005q, 415-416).

A principios del siglo XV, los planetas, regidores de los meses, se insertaron en los calendarios de libros medievales del sur de Alemania. Las ilustraciones presentaban a los planetas con forma contemporánea a pesar de tener como base el mito griego, y funcionaron como un lenguaje astrológico respecto del destino de la vida del ser humano (Vd. el apéndice 3). La movilidad del arte de la imprenta, descubierto en Alemania, hizo posible la difusión internacional de estos dioses griegos vestidos *alla francese*, enmarcados en la corriente astrológica, es decir, bajo su forma demoniaca. La estampa tiene el papel de vehículo tanto de formas de representación como de tradiciones, en este caso la astrológica y su función como lenguaje adivinatorio.¹⁵⁸ El libro con grabados, especialmente el referente a los hijos de los planetas (Vd. el apéndice 3), fue fundamental para el resurgir de la Antigüedad en el Renacimiento (Warburg, 2005q, 416).

2.15.3. *Página de Aries del Astrolabium planum, impreso por Ratdolt y editado por Engel, 1488*

En el capítulo 1 ya aludimos al empleo que le proveyó Warburg al *Astrolabium Planum*. Tal cosa se nos hacía necesaria debido a que el *Astrolabium* (Fig. 34) es clave si queremos entender la propuesta de Warburg respecto de los frescos del Palacio Schifanoia. Sabemos bien que esta obra, originalmente de 1293, realizada por Pietro d'Abano, proliferó internacionalmente durante el Renacimiento. En este tratado sobrevive el sistema de decanos egipcios, el cual se almacenó, revuelto con formas de personificación indias, en la *Gran Introducción* de Abu Ma'shar. El *Astrolabium* es una traducción latina de la versión francesa del texto de Ma'shar. También sabemos que gracias al *Astrolabium*, Warburg determinó al primer decano de Aries como Perseo, lo que corroboraba la posibilidad de que la Antigüedad clásica hubiera sobrevivido por medio de la tradición astrológica. Este trabajo de la imprenta ayudó en

157 A pesar de la mención de Pollaiuolo, como sucede en el texto de 1905 respecto de Durero y la Antigüedad, hasta 1914, con "La Aparición del estilo ideal a la antigua en la pintura del primer Renacimiento", Warburg no se refirió explícitamente a los grabados de Pollaiuolo donde se evidencia la retórica muscular.

158 La difusión astrológica en la imprenta proveyó predicciones tanto en la meteorología como en la agricultura, y propició avisos de corte astrológico en la medicina y en el día a día del ser humano. La importancia adivinatoria de las estrellas llegó al punto de instaurarse en espacios públicos, como relojes astronómicos, regularmente situados en torres de iglesia, donde podía ofrecer tanto información astrológica como la hora (Carr y Kremer, 1986, 408).

la expansión de la *Sphaera Barbarica* perpetuada en parte por Ma'shar en el Renacimiento italiano, la cual entonces funcionó como componente del programa de representación de la banda central de los frescos del *Salone dei Mesi*.

2.15.4. Círculo de Mantegna, Tarocchi, serie-E, Ferrara, grabados en metal, c. 1465

En el fresco correspondiente al mes de abril, Francesco Cossa confeccionó a Venus según la mitografía latina (Fig. 18). Para demostrarlo, Warburg (2005q, 428) se valió de la descripción y representación de la Venus originaria del *Libellus de Imaginibus Deorum* (Fig. 93), particularmente de una edición ilustrada en el norte de Italia creada en torno de 1420 (cf. Cod. Vat. Reg. Lat. 1290, fol. 2r) (Warburg, 2005q, 438). El texto señala lo siguiente:

Venus ocupa el quinto puesto entre los planetas. Por tanto, se la representaba en quinto lugar. Se pintaba a Venus como a la más hermosa de las doncellas, desnuda y nadando en el mar, [con la mano derecha sostiene una concha]; la cabeza adornada con una corona de rosas blancas y rojas y acompañada por palomas que revolotean a su alrededor. Vulcano, el dios del fuego, rudo y atroz, era su marido y estaba de pie a su derecha. Ante ella había tres pequeñas doncellas desnudas a las que se denominaba las tres Gracias, dos de ellas con el rostro vuelto hacia nosotros, mientras la tercera se mostraba de espaldas; también aparecía su hijo Cupido, alado y ciego, disparando a Apolo con el arco y la flecha y, acto seguido [temiendo la ira de los dioses], huyendo al regazo de su madre que le tiende la mano izquierda (*Libellus de imaginibus deorum* en Warburg, 2005q, 428).

La Venus de Cossa no está desnuda, en realidad está vestida *alla francese* y se ubica encima de su *carro trionfale*, característico de las festividades florentinas. Empero, hay una serie de factores de la descripción del *Libellus*... que sí podemos distinguir en el fresco, como la corona, las palomas, el Amor y las tres gracias, lo que nos permite reflexionar acerca de un intento de formalizar una obra con aire *all'antica*. El *Libellus*... fue en aquel tiempo un refugio primordial para los dioses griegos en su trayecto de supervivencia, el Olimpo detallado en él sobrevive en ilustraciones francesas, como en el *Ovide moralisé* (Fig. 94) (Vd. la nota 76); y en trabajos naturales de la stampa, como el *Tarocchi* (Fig. 82) (Warburg, 2005q, 428). Si nos fijamos en la Venus de este mazo de cartas nos damos cuenta de que los motivos que la componen son del *Libellus*..., es decir, en ella perdura un legado mitográfico de la Antigüedad, el cual, al igual que el fresco de Cossa, pretende una forma de representación antiquizante. El *Tarocchi* demuestra ser un recinto central en el viaje que realizaron los dioses desde el Olimpo hasta el Renacimiento temprano.

2.15.5. Los hijos de Venus, grabado borgoñón en madera, 1460

Para ocuparse de los dioses en su talante demoniaco-astral, Warburg (2005q, 428-429) utilizó un grabado borgoñón de *Los hijos de Venus*, consumado en 1460 (Fig. 95). Miramos a Venus desnuda, con los signos del Zodíaco a cada lado, un espejo en la mano derecha y flores en la izquierda; en la parte inferior tenemos un jardín de amor cortesano, con varias parejas de amantes. El historiador aprovechó la imagen para recalcar la diferencia que hay en la forma en que fue representada Venus en el *Salone dei Mesi*. En el caso del grabado advertimos la administración astrológica de los planetas, en Ferrara el mayor peso astrológico se encuentra en los decanos, ya que debemos recordar que en los frescos del Schifanoia estamos en presencia de los dioses del Olimpo, al modo de Manilio, y no de los siete planetas. No obstante, el jardín de amor cortesano todavía es el escenario propicio para la representación de Venus, así como acaece en la *Primavera* de Botticelli. En el fresco de Cossa continuamos al encuentro de elementos inconfundibles de la iconografía de los Hijos de los planetas (Vd. el apéndice 3), además de que, a pesar de ser a los dioses del Olimpo los que vemos, estos siguen en tutela de un calendario astrológico, lo que reitera la persistencia de la tradición astrológica.

2.15.6. *Atribuido a Baccio Baldini, Hijos del planeta Venus, del llamado Calendario Baldini, 1ª edición, grabado en metal, c. 1464.*

Atribuido a Baccio Baldini, Hijos del planeta Venus, del llamado Calendario Baldini, 2ª edición, grabado en metal, c. 1465

Sandro Botticelli se transformó, en el constructo de Warburg (2005q, 433), en la transición entre Francesco del Cossa y Raffaello Sanzio, esto por razón de que el historiador consideró al florentino como el que liberó a Venus de sus atavíos medievales práctico-astrológicos. Ahora bien, esta metamorfosis particular de la liberación se hace mucho más evidente si tomamos en cuenta el supuesto del hamburgués de que el *Calendario Baldini* es obra de un Botticelli joven. Desde este producto de la estampa el hamburgués comprendió el inicio del surgimiento de la Antigüedad. La primera edición de los *Hijos de los planetas* tiene como base los almanaques del norte de Europa, rasgo incuestionable en la bailarina *alla francese* de los *Hijos del planeta Venus* (Fig. 72). En la segunda edición inicia el cambio estilístico hacia un modelo *all'antica* (Fig. 73). Los *Hijos de los planetas* de Botticelli-Baldini son la fase inicial de los cambios que llegarán a ocurrir en las obras posteriores de Botticelli:

Se hace ahora evidente que las imágenes de Venus de Botticelli, el *Nacimiento de Venus* y la denominada *Primavera*, pretendían devolver su libertad olímpica a la diosa, que estaba encadenada a la Edad Media, a través de la mitografía y de la astrología. (Warburg, 2005q, 433).

Resulta importante mencionar aquí el adendo que redactó Warburg (2005q, p. 565) respecto de Botticelli, en tanto que en él desarrolló los cambios estilísticos de Venus a lo largo de la obra del florentino, desde su representación astrológica *alla francese* hasta el *Amore divino* de Dante Alighieri. Estas fases son: la primera y segunda edición de los grabados de Baldini, el *Nacimiento de Venus*, la *Primavera* y los dibujos para la *Divina Comedia*. Al final de este artículo podemos asumir el grabado, en tanto que arte aplicado, como documento expresivo, fundamental para la comprensión de los procesos evolutivos del ser humano. Fue un vehículo de guerra en el intento por la restauración de la Antigüedad, no solamente utilizado por los que estaban en favor de la Antigüedad, sino por parte de la tradición práctico-astrológica-medieval.

2.16. 1914. La aparición del estilo ideal a la antigua en la pintura del primer Renacimiento

2.16.1. Antonio Pollaiuolo, Lucha de desnudos, grabado en metal, c. 1465-1470

El historiador se propuso edificar un esquema de las fuerzas que potenciaron o limitaron la creación de un estilo ideal anticuario. Como ya vimos, a los talleres como el de Pollaiuolo y el de Ghirlandaio arribaron las nuevas fórmulas expresivas (*Pathosformeln*), y empezaron a combinarse con el estilo *alla francese*. Antonio Pollaiuolo se empeñó en la resurrección de la Antigüedad mediante el movimiento intensificado, lo que lo llevó a desarrollar una retórica muscular barroca, la cual fue mencionada anteriormente. Esta exageración hizo más sencilla o, mejor dicho, clara la difusión de la tendencia ideal italiana internacionalmente, hasta llegar a Durero (Warburg, 2005s, 217). El grabado *La Lucha de desnudos* de Pollaiuolo (Fig. 96) trabajó, en el hamburgués, como un artefacto de propagación de la Antigüedad intensificada en las formas de representación del norte de Europa. *La Lucha de desnudos* es fundamental para el resurgimiento de la Antigüedad bajo su condición más próxima a su antiguo esplendor olímpico.

2.16.2. Grabado en madera de la edición de 1484 de *Histoire de la Destruction de Troye la Grant*, de Jacques Millet

En el libro *Art History as Cultural History: Warburg's Projects*, publicado en el 2001, conseguimos conocer una versión más completa de esta conferencia. Con ella nos dimos cuenta de que Warburg (2001, 16) trató al artista Benozzo Gozzoli (c. 1421-1497) como un personaje que se opuso, junto con el tapiz flamenco, al estilo *all'antica*. El historiador se sirvió de una pintura que seguramente formó parte de una decoración para un mueble, tal vez un arco nupcial, la cual muestra el rapto de Helena (Fig. 97).¹⁵⁹ El tema de Helena se despliega aquí como si consistiera en un evento contemporáneo con la sociedad del *Quattrocento*. La arquitectura, la estatua de Venus y el querubín nos dicen que es un hecho de la Antigüedad, pero ni Paris ni Helena reflejan el momento trágico y violento del rapto, sino que son figuras estáticas y vestidas a la manera cortesana francesa.

A pesar de la representación anticlásica, la pintura sí procura ser fiel a la *Ilíada*: Paris carga a Helena en el instante en que ella reza en el templo pagano; así fue contado en las versiones medievales del texto y así se visualizó el rapto en el teatro, como fue en el caso de la obra de Jacques Millet, *Histoire de la Destruction de Troye la Grant Paris*, de 1472 (Warburg, 2001, 16). En una edición de 1484 de dicho documento (Warburg, 2001, 29) podemos apreciar un grabado que enseña el *Rapto de Helena* (Fig. 98); Warburg (2001, 16-17) acudió a esta imagen para compararla con la pintura, lo que lo llevó a la conclusión de que en Gozzoli por lo menos hay una inclinación, aunque sea mínima, a simular la intensidad de la escena, en contraposición a la manera sumamente estática en que se exponen los personajes en el grabado.¹⁶⁰

2.16.3. Después de Pollaiuolo, Hercules y los gigantes, grabado en metal, siglo XV

Warburg (2001, 18-19) discutió un grabado en metal derivado de un dibujo de Pollaiuolo, donde hay una contienda en la que participan Hércules y los gigantes (Fig. 99). Este trabajo dilucida una vez más la retórica muscular del artista:

In this and similar engravings the newly invented art of printing created a host of easily circulated proclamations of the new pathetic style, which now placed artistic workshops far beyond Italy in a state of ferment. Dürer is the most interesting example of this [...] (Warburg, 2001, 19).

[En este y en otros grabados similares, el nuevo arte de la imprenta creó una serie de sencillas proclamaciones del nuevo estilo expresivo, que posicionaba los talleres artísticos fuera de Italia en un estado de fermento. Durero es el ejemplo más interesante de ello (...)].¹⁶¹

En la presente investigación creemos que el grabado del que hizo mención Warburg fue el de *Hércules y los gigantes*, efectuado siguiendo a Pollaiuolo, ya que este contiene la inscripción [q]uomodo

159 Warburg (2001, 16) creyó que el cuadro le pertenecía a Gozzoli, pero actualmente la National Gallery de Londres, la cual está en posesión de la obra, atribuye la imagen a Zanobi Strozzi (1412-1468).

160 Tanto Helena como Paris tienen similitudes en relación con el dibujo del mismo tema atribuido a Finiguerra (Fig. 22).

161 Traducción del autor de la presente investigación.

Hercules percussit et vicit duodecim Gigantes,¹⁶² la cual es mencionada por el historiador a la hora de describir esta imagen (Warburg, 2001, 29).

2.16.4. Triunfo de Baco y Ariadne, grabado en metal, 1480-1490

En el capítulo 1 nos referimos a la *ninfa* como el emblema por excelencia de la afirmación de la vida de acuerdo con el *Quattrocento* italiano; esta figura es uno de los elementos claves para la liberación de la Antigüedad de la tradición estática, carente de vitalidad, del Medievo.¹⁶³ En el patio del Palazzo Medici hay una medalla la cual muestra a Baco y a Ariadne manejando un *carro trionfale* que es halado por figuras femeninas con ropajes y cabellos agitados (*Fig. 100*),¹⁶⁴ congruentes con el concepto “ninfa” del historiador. Para Warburg (2001, 22), este relieve está relacionado con la canción de carnaval realizada por Lorenzo de Medici (*Canzona di Baco*), poema dedicado a la vida intensificada. Consecutivamente, subrayó un grabado en metal que está basado en un dibujo de Botticelli, que tiene como referencia modelos de un sarcófago báquico. Lo más seguro es que este grabado sea el *Triunfo de Baco y Ariadne* (*Fig. 57a-b*), al que hemos aludido con anterioridad, ya que este está engendrado al modo de Botticelli y simboliza reiteradamente la noción de ninfa; tal imagen ilustra a su vez los versos de la canción de Lorenzo.

2.17. 1920. Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero

Las imágenes que examinó el investigador en este texto provienen casi¹⁶⁵ en su totalidad de las artes aplicadas, especialmente de la imprenta, y se propuso servirse de estos productos para obtener conocimiento propio de la historia de la cultura, a sabiendas de que esto lo alejaba de la disciplina histórico-artística de su época, en tanto que esta tenía intereses meramente formales. Warburg (2005t, 446) se planteó reformar las funciones de la historia del arte, al considerar que las láminas procedentes de la literatura político-espiritual debían someterse a un análisis histórico el cual ayudaría a responder el problema de la influencia de la Antigüedad en épocas posclásicas (*Nachleben der Antike*). El historiador ya había proporcionado de manera gradual, en artículos anteriores, mayor importancia al grabado como vehículo para la transmisión de las distintas tradiciones de supervivencia de los dioses, pero en este artículo se nota un mayor peso y relevancia de los productos artísticos en cuanto a su relación con su entorno.

Los dioses fueron transmitidos desde el helenismo e hicieron recorrido por Arabia, España e Italia (*Vd.* el apéndice 2), hasta llegar a Alemania, donde el viaje terminó, temporalmente, al resurgir la Antigüedad en las imprentas de Augsburg, Nürnberg y Leipzig, esto hacia 1470. La imprenta se convierte

162 “How Heracles beat and conquered twelve giants” (Warburg, 2001, 29), traducción realizada por Matthew Rampley. [Cómo Heracles derrotó y conquistó a los doce gigantes] traducción del autor de la presente investigación a partir de la realizada por Rampley.

163 De acuerdo con Ernst Gombrich (1986, 127),

[i]n this vision of the history of art the ‘Nympha’ could become the very symbol of liberation and emancipation.

[e]n esta visión de la historia del arte la ‘Ninfa’ podía convertirse en el símbolo de la liberación y emancipación.] (Traducción del autor de la presente investigación).

164 Hemos de suponer que esta medalla es la realizada por la escuela de Donatello en el Palazzo Medici, ya que es de la que tenemos conocimiento que representa el Triunfo de Baco y Ariadne. Gracias a la base iconográfica de datos del Instituto Warburg sabemos que la forma en que Donatello representó el triunfo de los dioses tiene un modelo antiguo, el cual podemos ejemplificar con un molde de una gema del siglo I d.C (*Fig. 101*).

165 Warburg (2005t, 446) introdujo un retrato de Johann Carion, realizado por la Escuela de Lucas Cranach.

en el vehículo por excelencia para la Antigüedad, ya que con ella los dioses se difundieron en el nivel internacional. Fueron los trabajos de astrólogos árabes e italianos los primeros productos ilustrados por la imprenta. El hamburgués juzgó las implicaciones de los dioses en la sociedad alemana a partir de su admisión en el ámbito político-religioso. La tradición astrológica florece en los siglos XV y XVI dentro de la realidad socio-política que se vivía en el momento, los demonios pasaron a ser divinidades políticas (Warburg, 2005t, 446-447).

2.17.1. Grabado del Horóscopo de Lutero, en *Tractatus astrologicus*, Lucas Gaurico, 1552

Bien estamos al tanto de que en épocas de la Reforma se intentó cambiar el natalicio de Martín Lutero, esto fue obra en parte del astrólogo Lucas Gaurico. La alteración del nacimiento tenía como fin un ataque político al reformador, lo cual se hace notar en la edición de 1552 del *Tractatus astrologicus* de Gaurico, en el que el horóscopo de Lutero está acompañado de un texto que muestra el odio que se tenía hacia el reformador (*Fig. 102*) (Warburg, 2005t, 453). El mensaje es, para Warburg (2005t, 457), el fruto posterior de la presión que ejerció la Contrarreforma en Europa. Con el grabado del horóscopo el hamburgués reforzó la importancia de las prácticas astrológicas en lo íntimo de la sociedad, específicamente como armas políticas que, ayudadas de su rasgo religioso, agredían el programa reformador protestante con solo substituir una fecha y, con ello, hacer de un solo hombre un gran peligro para la humanidad.

2.17.2. Saturno, grabado en madera de *Eyn nyge Kalender*, calendario impreso por Stephan Arndes en Lübeck, 1519

Círculo de Mantegna, Saturno, grabado en metal del Tarocchi, serie-E, Ferrara, c. 1465

El historiador resaltó la magnitud que tenía ser un hijo de Saturno en la época, esto por razón de la identificación de Martín Lutero como un hijo de dicho planeta, que sucedió a partir de la relación que se forjó entre su natalicio y la conjunción planetaria donde concurrían Saturno y Júpiter (Warburg, 2005t, 457-458). Lutero se defendió constantemente de todo intento que hubo de convertirlo en un hijo de los planetas, al punto de burlarse de los rasgos astrológicos que querían inculcarle:

Yo, Martín Lutero, nací bajo el influjo de los astros menos favorables, tal vez bajo Saturno. Aquello que me han de hacer nunca llega a estar listo; el sastre, el zapatero, el encuadernador, mi esposa, me hacen esperar infinitamente (Lutero en Warburg, 2005t, 458).

Warburg (2005t, 458) planteó hacer uso de imágenes para investigar los elementos matemático-lineales y mítico-iconográficos que se encuentran en la concepción de mundo de la astrología medieval. El investigador profundizó respecto de la autoridad que los planetas tuvieron dentro del sistema cosmológico tardo-medieval y de cómo esta potestad llevó a una doctrina tan poderosa que podía reemplazar la verdad de la conciencia histórica, por una verdad mítica procedente de la práctica astrológica. Estos temas ayudaron a comprender qué conllevaba en esos momentos oponerse a la creencia que había en los demonios planetarios, así como lo hizo Martín Lutero (Warburg, 2005t, 458). Para realizar tal estudio, el hamburgués se focalizó en el planeta Saturno y procedió a estudiar los almanaques planetarios medievales ilustrados. Partió de una página de un manuscrito alemán de Tübingen donde Saturno se revela como regente del mes (*Fig. 103*). El dios olímpico del tiempo (Cronos) y el demonio romano de la agricultura y la cosecha (Saturno) se han concertado para formar a un campesino que maneja la azada, la pala y la hoz. Los hijos de Saturno tienen funciones relacionadas con la tierra (*Vd.* el apéndice 3), la manera en que son representados, en conjunto con su padre, no tiene relación alguna con la Antigüedad

clásica ni con la romana. Empero Acuario,¹⁶⁶ debajo de Saturno, sostiene con la mano izquierda unos dados, que aluden al jugador de dados de las Saturnales (*Fig. 104*), fiestas romanas de la Antigüedad tardía. A pesar del predominio medieval en la ilustración, la tradición antigua logra sobrevivir dentro de la imagen bajo una apariencia casi irreconocible (Warburg, 2005t, 460).

Una mayor cercanía de Saturno a su forma clásica es notable en el grabado de *Eyn Nyge Kalender* de 1519 (*Fig. 86*), cuya base es el Saturno del *Tarocchi* (*Fig. 87*):¹⁶⁷ la serpiente-dragón del tiempo (Uróboros) que sostiene y el acto de devorar a su hijo, le dan su carácter de Cronos griego. En el texto debajo de la imagen se describe la vida de los hijos de Saturno, que serán desdichados y tendrán un mal temperamento. La mención del contenido no había sucedido anteriormente, lo que remarca el interés del historiador en este artículo por entender cómo estos seres influyeron en la vida cotidiana. Con ambos grabados el investigador creó el contexto en el nivel figurativo de la Antigüedad helenística que va a intervenir en el ámbito de “lo popular” (Warburg, 2005t, 460), tanto en las artes aplicadas como en las fachadas de las casas alemanas. Gracias a su referente italiano, el Saturno de *Eyn Nyge Kalender* está más próximo a la Antigüedad tardía. No obstante, se acopla con la creencia en los hijos de los planetas (*Vd.* el apéndice 3), semblante consolidado por su texto y su función.

2.17.3. Erhard Schön, frontispicio del Nativität-Kalender de Leonhard Reymann, grabado en madera, 1515

La esfera celeste se dividió a través de la matemática en doce partes, llamadas “casas”, cada una de ellas corresponde a un triángulo en la representación gráfica del horóscopo (*Vd.* nota 92). En el frontispicio del almanaque *Nativität-Kalender* de Leonhard Reymann, de 1515 (*Fig. 105*), podemos discernir figurativamente las casas, moderadoras de diversas facciones del destino del ser humano.¹⁶⁸ Dicha estampa ayuda en la comprensión de la disposición de los distintos bloques astrológicos dentro de la división esquemática del cosmos (Warburg, 2005t, 462). La imagen contiene en el centro la Tierra, rodeada por una serie de anillos concéntricos donde se despliegan los siete planetas, los doce signos zodiacales y las doce casas del horóscopo con ilustraciones de sus destinos humanos; encima de estos círculos está Dios, quien controla el poder de los planetas (Carr y Kremer, 1986, 406). En este trabajo se confirma la tentativa de balancear en muchos casos la práctica cristiana con la astrología pagana;¹⁶⁹ las dos tradiciones afectan, en conjunto, las formas de proceder de la sociedad del momento.

2.17.4. Página de la portada del Libellus consolatorius de Georg Tannstetter, grabado en madera, 1523.

Portada de Prognosticatio de Johann Carion, grabado en madera, 1521

El efecto de los planetas en la percepción de la historia durante la Edad Media persistió en épocas de la Reforma. Johann Friedrich, citado por Warburg (2005t, 462), estaba convencido de que en la literatura adivinatoria alemana se encontraban las causas tanto sociales como religiosas que llevaron a la Reforma

166 Saturno rige diciembre con Capricornio y enero con Acuario (*Vd.* el apéndice 3) (Warburg, 2005t, 459-460).

167 Este año coincide con el comienzo de la actividad reformadora de Martín Lutero (Warburg, 2005t, 460).

168 1ª casa: la vida; 2ª: el negocio; 3ª: los hermanos; 4ª: los padres; 5ª: los hijos; 6ª: la salud; 7ª: el matrimonio; 8ª: la muerte; 9ª: la religión; 10ª: el gobierno; 11ª: la beneficencia; 12ª: la prisión (Warburg, 2005t, 462).

169 En este texto, Reymann argumentó que es el mismo Dios quien ordena que uno debería prestar atención a las estrellas. Este calendario es la prueba de la influencia de la esfera celeste en el orden divino del Dios cristiano (Carr y Kremer, 1986, 406).

y a la guerra de los campesinos. Gustav Hellmann amplió los estudios respecto de la gran cantidad de literatura de masas que ocasionó el miedo hacia el vaticinio del diluvio de 1524 (Warburg, 2005t, 462). Con Hellmann, el historiador confirmó que la producción masiva de panfletos ilustrados con grabados en momentos estratégicos llevó al desorden popular y a la histeria masiva.¹⁷⁰ Las artes menores se volvieron el vehículo por excelencia de la superstición primitiva e ingenua de la Reforma (Newman, 2008, 95). Warburg entonces razonó que a lo largo de la historia de la civilización el ser humano se unió a sistemas metafísicos que permitían profecías tocantes a distintos procesos históricos, y se convertían en las explicaciones causales de los numerosos eventos sociopolíticos (Gilbert, 1975, 389).

Hubo una gran cantidad de escritos impresos ilustrados que difundieron el miedo por el diluvio de 1524 en toda Europa (Warburg, 2005t, 506), hasta el punto de que el presagio pasó a ser objeto de una posible controversia pública en el nivel científico solamente por medio de los documentos panfletarios (Warburg, 2005t, 567). Como fue mencionado en el capítulo 1, el vaticinio reseñaba veinte conjunciones que debían transcurrir en febrero de 1524, en las que dieciséis se desencadenarían en el signo de Piscis, tal evento provocaría una terrible inundación mundial.¹⁷¹ Filósofos naturales y astrólogos confirmaron o contradijeron tal predicción y divulgaron textos en su mayoría acompañados de imágenes por encargo de las altas autoridades, tanto religiosas como seculares, encauzados a tranquilizar o a alarmar a las masas (Warburg, 2005t, 462).

El primer ejemplo que manejó el historiador es una hoja de la *Practica* de Leonhard Reymann (Fig. 106), en la que se vincula el diluvio con los problemas que empiezan a brotar con el campesinado (la guerra de los campesinos). Vemos un pez cuyo estómago está cargado de estrellas, las cuales simbolizan los planetas que están en conjunción; de su tripa germina una “tormenta” que cae sobre una ciudad. A la derecha distinguimos al emperador y al papa, y a la izquierda los campesinos, guiados por un hombre abanderado con una pata de palo y una guadaña. Este personaje es Saturno, quien conduce a sus hijos a la guerra. A esta imagen se contraponen un grabado del *Libellus consolatorius* (Fig. 107), del astrólogo imperial Georg Tanstetter (1482-1535), editado en 1523, que consiste en una refutación procedente de la literatura moderada, dedicada al archiduque Fernando (1503-1564). Los planetas de dicha estampa miran a los campesinos desde lo alto del arcoíris, y son controlados por la mano de dios que surge de las nubes (Warburg, 2005t, 462). El grabado participa como agente activo astrológico en el ser humano: había un evento terrible el cual se presagiaba y se difundía por todos los sectores, la sociedad tenía miedo y muchas dudas, los textos con imágenes como el *Libellus consolatorius* ofrecían respuestas. Ahora bien, el tipo de contestación que se diera dependía de los intereses de los altos mandos. En resumen, los grabados, en conjunto con los textos, pertenecían al arsenal de políticas astrológicas implementadas por distintas autoridades en épocas de la Reforma, cuyas afinidades cambiaban la manera en que eran concebidos los demonios planetarios por las masas populares.

Dentro de la misma corriente de tranquilizar al pueblo y contener el terrible vaticinio, se evalúa *Prognosticatio und Erklerung der grossen Wesserung*,¹⁷² escrito por Johann Carion. En este trabajo el astrólogo alemán profetizó al mismo tiempo otra serie de desgracias. En la portada de su primera edición se puede ver una xilografía (Fig. 108) que engloba tres escenas: a la izquierda una tormenta y a la derecha un cometa que ilumina la ciudad, que tiene a la par anotado el año 1521. Por último, debajo de

170 Christine Jack (1997, 10) nos dice que los panfletos no fueron la fuente original del pánico de la época respecto del diluvio de 1524; en realidad, estos productos funcionaron como respuesta a la histeria masiva que devenía de la comunicación oral.

171 La atención a los eventos del vaticinio de 1524 se empezó a dar con gran fuerza en 1519, esto a pesar de que se tenía conocimiento público de la profecía desde hace dos décadas. Mayoritariamente entre 1519 y 1524, surgió gran cantidad de panfletos que referían a lo que se podía esperar de tal conjunción (Jack, 1997, 10).

172 “Pronóstico y explicación del gran diluvio” (Warburg, 2005t, 462).

estos dos cuadros observamos cinco personajes cuya vestimenta es contemporánea de la época, inmersos en un conflicto (Warburg, 2005t, 462-463):

[...] un papa arrodillado es amenazado por un caballero con la espada desenvainada al que acompaña otro hombre con la cabeza descubierta levantando la suya; un cardenal se lamenta con los brazos en alto; el Emperador con cetro y corona oculta aterrado su rostro con la mano (Warburg, 2005t, 463).

Gracias a los signos planetarios que acompañan al emperador (Sol), el papa (Júpiter) y el caballero (Marte), y debido al texto que posee el grabado, podemos saber que estos personajes ilustran la constelación planetaria en la que un cometa apareció en 1521. El Sol, Júpiter y Marte comparten los puestos de las autoridades políticas del momento, las cuales están en conflicto, faltando por último la representación de Saturno, que se descubre en el campesino con la cabeza descubierta y con espada en mano, que amenaza al cardenal. Esta obra es una profecía política, supeditada a la guerra de los campesinos. Los poderes políticos y las clases sociales están profundamente vinculados a los planetas, ellos se han convertido en los rectores políticos de la época (Warburg, 2005t, 463).

Los grabados aquí descritos son herramientas utilizadas para afectar la forma de pensar y vivir de la sociedad; son transmisores de la representación planetaria, demoniaca y política de los dioses paganos. Estas imágenes son una fuente de suma relevancia para conocer la psicología popular del momento, su difusión tuvo fuertes implicaciones dentro de la ciencia de la religión (Warburg, 2005t, 463).

2.17.5. Página de la portada y última página de Prognostica de Paulus von Middelburg, grabado en madera, 1484.

Georg Lemberger, Jupiter y Saturno, grabado en madera de Weissagungen de Johann Lichtenberger, 1527.

Grabado en madera de diciembre del Kalender, Augsburg, Schönsperger, 1490

Entonces, la “prensa” sensacionalista hizo uso del temor que había respecto de los signos de prodigios naturales, tanto celestes como terrestres. El grabado permitió el movimiento de una cultura figurativa, la cual era comprendida en el nivel internacional; tanto en el norte como en el sur de Europa se distribuían hojas panfletarias cargadas de sensacionalismo cosmológico puesto al servicio de los intereses de cada partido (Warburg, 2005t, 466). La profecía de la conjunción planetaria entre Júpiter y Saturno bajo el signo de Escorpio, con influencia de Marte, llevó consigo gran cantidad de imágenes. En *Prognostica* de 1484, de Paulus von Middelburg, se revela un grabado (*Fig. 109*) que expone a Júpiter junto con Saturno, Marte se sitúa en el segmento superior con el signo de Escorpio debajo, y lanza rayos de luz hacia los dos planetas (Warburg, 2005t, 467). Como bien sabemos, el astrólogo Lichtenberger copió la profecía de von Middelburg en su *Weissagungen (Prognosticatio in latino)*, de 1488, texto publicado en Wittenberg en 1527 por Hans Lufft, traducido del latín por Stephan Roth, con xilografías de Georg Lemberger. Esta edición fue imprimida con un prefacio de Martín Lutero.

La guerra de los campesinos fue representada por la conjunción de Saturno y Júpiter; Lichtenberger definía a los planetas como hombres luchando, lo cual se refleja en el grabado correspondiente (*Fig. 110*), en el que Saturno y Júpiter permanecen bajo el signo de Escorpio. En esta imagen, al igual que en la de Middelburg, se aumenta la idea de darles una forma antropomorfa a los demonios astrales, ya que esto permitía que fueran percibidos por el pueblo como fuerzas reales (Warburg, 2005t, 467). El toro que aparece en el grabado no tiene una justificación dentro del texto de Lichtenberger y, en conformidad con Warburg (2005t, 569), no es un motivo que se pueda explicar por medio de la astrología. Su importancia

no pudo determinarse, sin embargo. El historiador presentó la posibilidad hipotética de que el origen de este elemento proviniese de la página de diciembre de los calendarios alemanes, donde el sacrificio de ganado es parte de las actividades de ese mes. Para ejemplificarlo, Warburg se valió de un grabado de diciembre del *Kalender*, Augsburg: Schönsperger, de 1490 (*Fig. 111*). La hipótesis iría en consonancia con el carácter popular que tenía la ilustración de Lichtenberger (Warburg, 2005t, 569), pero hasta el momento no ha sido corroborada.

2.17.6. *Georg Lemberger*, Los dos monjes, grabado en madera de Weissagungen de Johann Lichtenberger, 1527.

Los dos monjes, grabado en madera en Mainz, edición de Lichtenberger, 1492.

Escorpio, 11-14 grados, grabado en madera del Astrolabium planum, impreso por Ratdolt y editado por Engel, 1488.

Los dos monjes, grabado en madera de Propheceien und Weissagen... Doctoris Paracelsi, Joh. Lichtenberger, M. Joseph Grünpeck, Joan. Carionis, Der Sibyllen und anderer, 1549

El profeta que nacería bajo la gran conjunción fue emparentado directamente con Martín Lutero (Warburg, 2005t, 467). El reformador sabía que era un riesgo estar relacionado con las imágenes del libro astrológico de Lichtenberger e intentó evitarlo, pero sus esfuerzos fueron en vano, ya que tanto los que apoyaban su causa como sus enemigos aplicaron la profecía y efigie de la misma a dos personajes: él y su amigo Melanchthon. Una imagen que refuerza esta idea es un grabado de la edición en latín de Lichtenberger (*Fig. 112*, impresa en Mainz en 1492, ya que en ella se muestran dos monjes: el más grande lleva una capucha que llega hasta el suelo y en su hombro tiene un demonio; el segundo es más pequeño y es visto de frente. A la par de estas figuras se han añadido, a principios del siglo XVI, por mano anónima, las frases “Este es Martín Lutero” y ‘Philippus Melanchthon’ (Warburg, 2005t, 470). El mismo tema lo encontramos en el grabado de Lemberger de la edición de 1527 (*Fig. 113*). La profecía no solo adquiere un aspecto, sino que resurge para contextualizarse en la época de la Reforma, y se le añaden los nombres de los personajes que se estaban sublevando contra la Iglesia.

Para Warburg (2005t, 507), tras la ilustración del monje con el demonio y la capucha alargada podemos estimar la reminiscencia de dos imágenes astrales: Asclepios con la serpiente, y Escorpio, los cuales, en los *paranatellonta*, pertenecen a setiembre y a octubre. El investigador reseñó cómo la transmisión de los dioses por medio de la herencia astrológica llegó hasta el grabado de la profecía de Lichtenberger, el cual se encargó de la política astrológica de la Reforma. La analogía con el dios y el signo del horóscopo respalda la fecha ficticia del natalicio de Lutero (22 de octubre de 1484), bajo la consideración de que con tales signos astrales es posible la aparición de figuras heroicas durante la conjunción planetaria. Dicho semblante se determina con la referencia al dios de la medicina (Warburg, 2005t, 507).

En su texto, Lichtenberger desarrolló lo siguiente respecto del profeta:

Y como un escorpión, que es la casa de Marte en esta conjunción y tinieblas, derramará a menudo el veneno que tiene en la cola (Lichtenberger en Warburg, 2005t, 507);]

esto hace innegable la conexión con Escorpio y refuerza la coincidencia que se le quería dar con Lutero. El investigador terminó la conexión al señalar un manuscrito astrológico iluminado que perteneció al círculo de Alfonso X, esto lo hace en función de clarificar el nexo entre Lutero y Asclepios. En el

documento hallamos un calendario profético con forma circular que se divide en treinta grados, cada grado contiene una figura con una sentencia adivinatoria. Estos seres devienen de la *Sphaera Barbarica* de Teucro, lo que implica que son dispositivos de la adoración de los dioses desde el punto de vista astrológico. En una de estas imágenes, Escorpio aparece como regente de treinta grados (*paranatellonta*), en los cuales se puede reconocer una serie de componentes distintivos del culto a Asclepios (Fig. 31). El medio por el que pudieron haber llegado estos seres hasta el grabado de Lichtenberger es el *Astrolabium Planum*. En el décimo primer grado de la ilustración del manuscrito de Alfonso el Sabio vemos al hombre con el escorpión en la mano, y en el décimo tercero está la serpiente. Las figuras igual aparecen en el *Astrolabium Planum* (Fig. 114), con la diferencia de que la serpiente se ubica en el décimo segundo grado (Warburg, 2005t, 507). El *Astrolabium* actúa como el transmisor parcial de lo descrito en los manuscritos de Alfonso X, basado en la *Sphaera Barbarica*, y permitió llevar estos elementos hasta un grabado de corte profético-político, el cual enmarcó la misión de Martín Lutero, ya fuese de manera positiva o negativa:

De este modo puede considerarse que queda completamente definido el camino de migración de semejantes oráculos cosmológicos paganos para todo aquel que quiera comprender en sus rasgos esenciales el problema de la “emigración demonológica de imágenes de este a oeste y de sur a norte” [...] (Warburg, 2005t, 507-508).

Entre los que interpretaron de modo perjudicial la imagen de Lichtenberger respecto de Lutero, figura Johan Cocleo, en su libro *Von neuen Schwermereyen*, de 1534, quien esperaba que el monje con el demonio en el hombro muriera antes de llegar al año XX. Cocleo identificó a Lutero con la imagen y contenido de la profecía de Lichtenberger como si fueran elementos que sucedieron contemporáneamente. El cardenal Vergerio, en su visita a Wittenberg en 1535, describió a Lutero como un monstruo de intenciones malignas y, al tener conocimiento de su nacimiento, se convenció de que efectivamente este tenía un demonio en su espalda, cosa que cabe perfectamente con la imagen y texto de Lichtenberger, lo que implica que Vergerio tenía conocimiento de esta obra (Warburg, 2005t, 470-471). El monje con el demonio en la nuca fue sustentado una vez más por Warburg (2005t, 473) con un grabado alemán de 1539 (Fig. 115), en el que se reafirma la importancia y difusión de esta imagen, y su participación político-astrológica y propagandística en la época. El grabado permitía que un solo tema se divulgara masivamente y se repitiera incontables veces en distintas ediciones y textos, bajo diferentes intenciones y contextos.

Martín Lutero respondió ante la representación del monje con el demonio en la nuca (Warburg, 2005t, 473). Como ya anotamos, Lutero escribió el prefacio de la edición alemana del texto de Lichtenberger. Valerius Herberger recogió, en su *Gloria Lutheri* de 1612, una noticia respecto de las razones por las cuales Lutero redactó esta nota. En tal noticia podemos ver la fuerza que llegó a tener el grabado y el texto en la misión del reformador:

El señor Johan Lichtenberger ha profetizado que llegará un monje que limpiará la religión de arriba abajo, y a este mismo monje le ha pintado un demonio sobre la nuca; ahora bien, Lutero se hace con el libro de Lichtenberger y quiere traducirlo al alemán. El doctor Iustus Ionas llega y le pregunta qué es lo que se propone: el doctor Lutero responde. Entonces el doctor Ionas replica: “¿Por qué queréis traducirlo al alemán si habla contra vos?”. Lutero pregunta por qué. El doctor Ionas responde: “Lichtenberger dice que tenéis el demonio, pero no tenés demonio alguno”. Entonces el señor Lutero ríe y dice: “¡Ah! Señor doctor, mirad la imagen más detenidamente, ¿dónde está el demonio? No se asienta en el corazón del monje sino sobre la nuca. ¡Ah! Con cuanta sutileza lo ha captado. En el corazón es donde mora mi SEÑOR JESÚS, hasta allí no llegará nunca jamás el demonio; pero creo que está sentado sobre mi nuca en referencia al papa, al emperador, a los poderosos, y a todos aquellos que pretenden ser sagazes en el mundo. Cuando ya no puede más me llena la cabeza de un ruido espantoso. Sea la voluntad de Dios, puede atormentarme desde fuera: Sólo es, gracias a Él, un demonio expulsado y arrojado, como dice Cristo que el príncipe de este mundo será expulsado, Jn 12”. (Herberger en Warburg, 2005t, 473).

Lutero se sirvió de la imagen para su lucha frente a la Iglesia; el demonio al final constituye todos aquellos que están en su contra y en contra de Dios, como lo son el papa, el emperador, y toda aquella autoridad que resulte amenazadora para su programa reformador. Esto conllevó a que los amigos de Lutero utilizaran la imagen del demonio para la batalla propagandística que sucedía, apoyados por las palabras del teólogo alemán.¹⁷³ Lutero consintió en que su partido hiciera usanza de las imágenes al reconocer a Lichtenberger como un intérprete de los prodigios naturales (Warburg, 2005t, 476). Personajes como Georg Spalatin (1484-1545) se movían dentro de las profecías de Lichtenberger, este partidario de la Reforma propició el manejo de imágenes tanto astrológicas cuanto teratológicas para realizar una campaña mediática de profecías, y para ello aprobó la gran constelación de 1484 y le pidió a Lutero información sobre su horóscopo italiano (Warburg, 2007z, 476).

2.17.7. Lutero con una hoz y una rosa, *grabado en madera de Wunderlich Weissagung de Osiander y Hans Sachs, 1527.*

Lutero con una hoz y una rosa, *grabado de Vaticiana Joachimi, 1515.*

Júpiter, Saturno, Sol, *grabado de Vaticiana Joachimi, 1515*

En 1527 Osiander y Hans Sachs publicaron el *Wunderlich Weissagung*, trabajo que se basaba en una impresión italiana que había salido de un catálogo pseudo joaquinista sobre los papas, el cual fue realizado con fines proféticos (Warburg, 2005t, 476). En esta obra se encuentra Martín Lutero caracterizado con una hoz en la mano derecha y una rosa en la izquierda (*Fig. 116*), imagen de sumo agrado para el reformador. El historiador también mencionó el grabado del libro italiano que funcionó como modelo para Sachs y Osiander (*Fig. 117*), editado en 1515, ya que posee los mismos motivos¹⁷⁴ que la estampa de 1527. La pierna que se puede observar corresponde al escudo de armas del papa Juan XXIII. El oficio de estos grabados dentro del artículo consistió en corroborar que sí hay una concepción saturnina en la forma en que Lutero fue personificado profética y astrológicamente (Warburg, 2005t, 477). Es posible que el Lutero de Hans Sachs fuese la representación de un modelo de Saturno, ya que de acuerdo con Bernardus Silvestris (siglo XII), el demonio planetario es el señor de las hoces y el recolector de rosas (Warburg, 2005t, 569).

El texto italiano de 1515 incluye otra estampa (*Fig. 118*) que exhibe a Júpiter a la izquierda y al Sol a la derecha, en el centro hay una estatuilla con una inscripción que dice 'Lutero' y, efectivamente, tiene parecido con las estampas del teólogo con la hoz y la rosa, pero al mismo tiempo existe una amplia posibilidad de que en realidad sea Saturno con el nombre de Lutero inscrito (Warburg, 2005t, 508). Aun así, la imagen fue dispuesta por el historiador para reforzar el ligamen de Lutero ya fuese como hijo de Saturno o en algunos como el mismo Saturno.

173 La Reforma fue el movimiento que más aprovechó el medio de la imprenta para sus campañas. Con los panfletos las preocupaciones teológicas de los protestantes se difundieron velozmente. Las ilustraciones proveyeron a la audiencia de una parte visual del mensaje, lo que permitió que la información apelara de manera más directa al espectador. Las imágenes utilizadas generalmente eran impresiones seculares previamente populares, adaptadas para que fueran de acuerdo con el texto (Jack, 1997, 19-20).

La Iglesia Católica respondió a la campaña religiosa de los reformadores, mas hasta muy tarde no se dio cuenta de las posibilidades del arte de la imprenta para tal ataque. Por esta razón la mayoría de publicaciones populares católicas que nos encontramos pertenece a la década de 1520. Pero en muchos casos, los católicos se sirvieron de imágenes viejas y les añadieron comentarios contemporáneos; ejemplo de esto es la imagen de los dos monjes con los nombres de Lutero y Melanchthon escritos a mano (Jack, 1997, 20-21), a la cual nos hemos referido en el presente texto.

174 El historiador notó que la imagen tiene como referencia un retrato imperial bizantino del siglo XII, el cual posee los mismos motivos y es conocido como el *Oráculo Leonino* (Warburg, 2005t, 477).

2.17.8. El papa burro, *grabado en madera de Lecciones memorabiles de Johann Wolf, 1608.*

El Monje becerro, *grabado en madera de Lecciones memorabiles de Johann Wolf, 1608.*

Hans Holbein el Joven, Hercules germanicus, grabado, 1522

En 1523 la política profética de Lutero y Melanchton tuvo otra conformación en los libelos del asno papa de Melanchthon y el ternero monje de Lutero (Warburg, 2005t, 477); difamaciones monstruosas que iban contra la Iglesia Católica:

Los relatos del hallazgo de una quimera monstruosa arrojada por el Tíber a sus orillas en 1485 y de una criatura deforme que habría alumbrado una vaca en Sajonia en 1523 se convertirían, después de una interpretación política, en un arma arrojadiza de brutal dureza (Warburg, 2005t, 477).¹⁷⁵

Los grabados usados (*Fig. 119 y Fig. 120*), a pesar de pertenecer a 1608, ejemplifican bastante bien la forma en que eran representados los *monstra*. Es notable la manipulación polémica de la teratología profética en orden a engranarla con la política presente en la Reforma. La aplicación de imágenes controversiales en esta época fue común, Warburg (2005t, 570) lo demostró en los adendos al mencionar una estampa que expone a Lutero y a sus adversarios. Esta es *Hercules Germanicus* (*Fig. 121*), atribuido a Hans Holbein el joven e ideado por Erasmo de Rotterdam (1466-1536). La obra conserva rasgos particulares de Hércules y pareciera tener como referente la fórmula expresiva (*Pathosformel*) de la *Muerte de Orfeo*.

Estas criaturas conciernen a los *monstra* que se difundieron en panfletos y distintos escritos durante la época de Maximiliano I. Eran parte de los prodigios naturales de los que se hablaba en el círculo más cercano al emperador (Warburg, 2005t, 477). Lutero se sirvió de las artes adivinatorias que trataban asuntos terrenales y las juntó con el profetismo visto como una misión personal, un fenómeno supremo en el nivel religioso. Como buen político, el reformador se valió de estos *monstra* y las profecías para atacar a sus enemigos en el momento más crítico y amenazante, conducta que se puede indicar en “Advertencia a sus amados alemanes”, de 1531 (Warburg, 2005t, 477, 480), en la cual dice:

[...] porque yo soy el profeta de los alemanes (pues de aquí en adelante yo mismo he de atribuirme semejante nombre grandioso, para placer y satisfacción de mis papistas y asnos) (Warburg, 2005t, 480).

La advertencia estaba en función de alentar a los alemanes a que resistieran contra el imperio (Warburg, 2005t, 480). En síntesis, la práctica adivinatoria relacionada con los *monstra* o prodigios naturales fue tanto en favor como en contra de la Reforma. Lutero aprovechó estas imágenes en orden a adecuarlas a un programa divino dirigido a las señales del juicio final; además se interesó en las mismas para legitimarse como el profeta alemán que rechazaba a los papistas y al clero católico.

175 Por razón de su aparición en el río Tiber, el cual pasa por Roma, el asno papa fue identificado con el papado; esta figura posee tanto rasgos de mula como de serpiente. El ternero monje tiene atributos que lo asemejaban al vestido del clero católico. Distintas características de la criatura significaban críticas para la Iglesia Católica, por ejemplo, la lengua sobresaliente era un signo de las mentiras y tonterías que la Iglesia promovía (Jack, 2006, 88-89).

2.17.9. Alberto Durero, La Profecía de Ulsenius, *grabado en madera, 1496.*

Alberto Durero, La Cerda de Landser, grabado en metal, 1496.

La cerda monstruosa de Landser, *grabado en madera con texto de Sebastian Brant, 1466*

Los *monstra* fueron compilados por Conrad Lycosthenes (1518-1561) en su *Prodigiorum ac ostentorum chronicon*, publicado en Basilea en 1557. Lycosthenes vio estos seres como prodigios y su fascinación por ellos se debía al espíritu que poseían respecto de la Antigüedad (Warburg, 2005t, 477). En el texto están incorporados el asno papa y el ternero monje en conjunto con otros *monstra* de la época de Maximiliano I, tal y como fueron representados en imágenes y escritos contemporáneos vinculados con el entorno del emperador. Entre los autores de tales productos figuran Sebastian Brant (1457-1521), Jacob Menzel (1460-1525), Joseph Grünpeck¹⁷⁶ y Alberto Durero (Warburg, 2005t, 477).

La práctica de los *monstra* fue considerada por el historiador como el punto de partida para realizar un recorrido que conducía hasta Alberto Durero, quien realizó obras pertenecientes a este mundo cosmológico-pagano en su estado más primitivo, y son trabajos esenciales para llegar a entender el grabado más importante dentro de la línea cosmológica maximiliana: *Melencolia I*. Los prodigios maximilianeos nos ayudan a ver las obras tempranas de Durero como pruebas de que el artista estaba familiarizado con la práctica adivinatoria antigua, la cual había sido redescubierta y modernizada. El alemán plasmó una estampa que acompañaba una profecía médica de Ulsenio de 1496 (*Fig. 123*), esta incumbe tanto a la adivinación teratológica como a la astrológica, lo comprueba la esfera que tiene la gran conjunción de Lichtenberger de 1484 que se ubica en la parte superior del grabado, y que está encima de un hombre que sufre el mal francés (Warburg, 2005t, 480).

Otro grabado que evidencia la familiaridad de Durero con estas prácticas es *La Cerda de Landser* (*Fig. 124*), parte de los *monstra proféticos*. La prodigiosa cerda tiene una cabeza con dos cuerpos y ocho patas, y está basada en una hoja suelta publicada en 1496 por el humanista Sebastian Brant (*Fig. 125*), dedicada a Maximiliano I, quien hacía uso de las profecías para reforzar su política. El texto de Brant es una interpretación política apoyada en la cerda prodigiosa que, según Virgilio, fue profetizada a Eneas. En este caso Brant funciona como un presagiador de la Antigüedad (Warburg, 2005t, 480), lo que es importante en tanto que reafirma que en estos *monstra* se detecta uno de los medios en los que la Antigüedad sobrevivió hasta el Renacimiento. El legado antiguo político del texto de Brant es el siguiente:

[...] aproximadamente a mediados del siglo VII a.C., el sacerdote adivino Nergal-etir informó al rey Asarhaddon de un engendro alumbrado por una cerda que tenía ocho patas y dos rabos; el acontecimiento fue interpretado como la profecía de que el príncipe se haría con el reino y el poder [...] las artes adivinatorias romanas estaban directamente relacionadas con el arte babilónico de la profecía a través de Etruria. Pero que el vínculo entre Asarhaddon y el emperador Maximiliano se haya mantenido vivo a lo largo de dos mil años se debe no sólo a la minuciosidad de los anticuarios eruditos, sino, sobre todo, al impulso primigenio que lleva al hombre a buscar una causalidad mítica. (Warburg, 2005t, 481).

Lo importante aquí es el paso que hay entre el grabado y texto de la hoja suelta de Brant, y la obra efectuada por Durero. Warburg (2005t, 481) se entregó a la imagen para dilucidar cómo pervivió una creencia respecto de los *monstra proféticos* que procedía de Babilonia; a su vez observó que en Durero

176 Warburg vio la posibilidad de que imágenes como la que se encuentra en Grünpeck (*Fig. 122*), donde hay una serie de monstruos de la época de Maximiliano I, fueran fuente directa para la comprensión de los *monstra* que llegó a tener Lutero (Warburg, 2005t, 477). La imagen se puede encontrar en un códice de 1502 de la Biblioteca Universitaria de Innsbruck (Warburg, 2005t, 508).

la connotación de esta figura cambió por completo, lo que implica para Warburg una superación del carácter supersticioso que los babilonios y Maximiliano I daban a tal prodigio. En Durero ya no hay relación con la interpretación profética de Nergal-étir. Por lo tanto, lo expuesto por Brant carece de importancia y sentido en el artista; su interés pasó a ser de carácter científico-natural (Warburg, 2005t, 481), es decir, alejado de la magia y propio de la razón. Las estampas funcionan como señal de emancipación del rasgo supersticioso encadenado a la causalidad mítica, encaminado hacia una inclinación a la representación de tales monstruos por su interés dentro de la ciencia de la época.

2.17.10. *Alberto Durero, Melencolia I, grabado en metal, 1514.*

Jupiter y Saturno, *grabado de Propheceien und Weissagen... Doctoris Paracelsi, Joh. Lichtenberger, M. Joseph Grünpeck, Joan. Carionis, Der Sybillen und anderer, 1549.*

Alberto Durero, La Sagrada Familia, grabado en madera, c. 1504

Al momento de referirse a los estudios de Aby Warburg respecto de la Reforma, Fernando Checa (2010, 138-139) expuso el concepto estético-artístico de la Antigüedad que tuvo la Alemania de la época. Podemos definir este concepto como el proceso por la restauración de los valores de la Antigüedad clásica; el ser humano pretendió despojar a los planetas de su poder demoniaco, estar en control de su destino o, en todo caso, en control de los mismos astros. Es este el instante en el que hay una aspiración por distanciarse del objeto como elemento mágico, lo que permitió la ruptura del lazo supersticioso y dio cabida a la lógica. El exponente por excelencia para Warburg de este concepto estético-artístico de la Antigüedad fue Alberto Durero, especialmente con su grabado *Melencolia I* (Fig. 84).

Warburg (2005t, 481) aludió al historiador Carl Giehlow (1863-1913), quien descubrió que *Melencolia I* y las profecías de Lichtenberger fueron productos basados en una idea helenístico-astrológica transferida por medio del mundo árabe. Estos trabajos formaban parte de los vehículos de transmisión por los cuales la Antigüedad sobrevivió. *Melencolia I* había sido mencionada por Warburg en su texto de 1908, “El mundo de los dioses antiguos y el primer Renacimiento...”; en él abordó la imagen como un producto que lograba alejarse de la influencia de la Antigüedad italianizada y se volvía un ejemplo del proceso de reconquista, por parte de Durero, de la Antigüedad. Además, el historiador visualizó el grabado como prueba clara de la supervivencia de la Antigüedad a partir de la ruta astrológica (Vd. el apéndice 2). *Melencolia I* adquirió un papel clave, se transformó en la imagen por excelencia para referirse a la lucha por la liberación astrológica llevada a cabo por el ser humano, enfocada hacia su soberanía intelectual. Procederemos a explicar cómo llegó a tener tal reconocimiento.

La conexión fundamental entre *Melencolia I* y los textos de Lichtenberger es la oposición astrológica de Saturno y Júpiter. En la época de Maximiliano la medicina terapéutica tenía una serie de métodos para enfrentarse a la melancolía saturnina, los cuales tenían como referente a la Antigüedad. De acuerdo con la medicina de la Antigüedad, la melancolía existía en dos formas: la severa y la leve. La primera era causada por la bilis negra,¹⁷⁷ lo que producía estados maniacos.¹⁷⁸ Marsilio Ficino decía que para luchar contra este tipo de enfermedad se necesita una terapia mixta, donde se mezclaran el tratamiento

177 Al final de la Antigüedad clásica se desarrolló una teoría la cual se basaba en que el cuerpo y mente humana estaban condicionados a partir de cuatro fluidos: la bilis amarilla, la flema, la sangre y la bilis negra; estos correspondían a cuatro humores, a saber: el colérico, el flemático, el sanguíneo y el melancólico, respectivamente. Al llevar a la práctica esta teoría, siempre va a ser evidente el predominio de uno de los cuatro humores sobre los demás en cada ser humano, lo que determinará su personalidad (Panofsky, 2005, 171-172).

178 La bilis negra (melancolía)

[...] ocasiona la más temida de todas las enfermedades, la demencia; esta enfermedad puede aquejar a cualquiera, pero lo melancólicos son por naturaleza su presa más probable (Panofsky, 2005, 173).

espiritual, el médico-científico y el mágico.¹⁷⁹ A partir de la concentración espiritual, el melancólico podía cambiar su deplorable estado por el de genio. En la parte médica se daban prescripciones que trataran la flema o la congestión. En orden a transformar la bilis negra se requería la práctica astrológica: Júpiter, al ser el planeta benigno, tenía que estar contrapuesto a Saturno.¹⁸⁰ En caso de que Júpiter no se encontrara en la constelación, Ficino ofrecía la posibilidad de que la conjunción aun fuese posible mediante la imagen mágica de Júpiter, que, según la doctrina de Cornelio Agrippa (1486-1535), la cual parte de las ideas de Ficino, podía ser entonces sustituido por un cuadrado numérico.¹⁸¹ Este cuadrado numérico de Júpiter es el que se ubica en la pared del grabado de Alberto Durero (Warburg, 2005t, 481).

Giehlow, a diferencia de lo que proponían Ficino y Agrippa, vio la tabla numérica de Júpiter más como un símbolo de la fuerza creativa del saturnino bajo su estado de genio, que como un amuleto contra el peligroso Saturno. Pero Giehlow no tuvo conocimiento de un texto que para Warburg (2005t, 483) fue fundamental si se quería entender la práctica astrológica medieval de la época, y a su vez el grabado de Durero: este es el *Picatrix* (Vd. el apéndice 2 y la nota 182), del cual Maximiliano I tuvo dos ejemplares manuscritos (Warburg, 2005t, 483). Este documento es parte de la transmisión de la práctica mágico-astrológica de la Antigüedad tardía por medio del mundo árabe. Ficino se basó en el *Picatrix* para las descripciones de las figuras planetarias curativas; de hecho, se refirió a los emisores árabes de la magia hermético-helenística y a las curaciones que estos tenían con amuletos astrológicos, los cuales podemos detectar en los lapidarios procedentes del Medievo.¹⁸² Las figuras del *Picatrix* están relacionadas con las tablas numéricas y van acompañadas de instrucciones respecto de cómo utilizarlas.

179 *De vita coelitus comparanda*, libro tercero de *De Vita Libri Tres* (1489), fue compuesto por Ficino como un manual de medicina que estaba en función de ayudar al intelectual nacido bajo Saturno a evitar el rasgo negativo del planeta y de la bilis negra y, al mismo tiempo, propiciar su carácter positivo. Ficino consideraba que no se debía luchar contra Saturno, sino disponerse a él de manera favorable. Para hacer esto se necesitaba de la magia, a través de talismanes y rituales musicales (Ulloa, 2010, 101). El uso de talismanes se dio sobre bases neoplatónicas, lo que permite pensar que los intelectuales del Renacimiento no se servían de estos artefactos para invocar demonios, sino que a través de ellos estaban en posibilidad de comprender la

[...] naturaleza del Todo, y de los grados por medio de los cuales los reflejos de las Ideas Divinas descienden al mundo de aquí abajo (Yates en Ulloa, 2010, 104).

Aby Warburg se refirió al empleo por parte de Ficino de una terapia mixta. Sin embargo, en conformidad con el historiador del arte Edgar Ulloa (2010, p. 105), podemos considerar que para el filósofo renacentista,

[...] la eficacia de los remedios que hoy en día consideraríamos substancialmente médicos [...] provenía de los mismos influjos cósmicos que los talismanes o los conjuros. Es decir, no existía para él la separación infranqueable que existe para nosotros, ni siquiera una diferencia clara o real, entre ciencia médica y magia natural. (Ulloa, 2010, 105).

180 Resulta imperante que, en orden a poder obtener el influjo positivo de Saturno, el intelectual tome en cuenta todo tratamiento necesario que mitigue la amenaza que el planeta puede presentar a la salud física. Para esto es necesario obtener el influjo de Júpiter (Ulloa, 2010, 109),

[...] considerado tradicionalmente el *temperator Saturni* [...] y un astro antonomásticamente propicio y vital (Ulloa, 2010, 109).

181 La relación entre las teorías de Agrippa y las de Ficino ha sido establecida históricamente más allá de duda. Cornelio Agrippa se sirvió del *De Vita Libri tres* de Ficino para realizar su *De occulta Philosophia*, texto escrito en 1510 (Burucúa, 2004, 37).

182 De acuerdo con Ulloa (2010, 104),

[L]a magia del *Picatrix* es eminentemente práctica; se encuentra asentada en la triada *intellectus-spiritus-materia* y consiste en controlar o guiar la influencia del *spiritus* en la materia. Una de las maneras más adecuadas para lograr esto es por medio de talismanes, que son materia en la cual el espíritu de un astro se ha alojado y dentro de la cual se resguarda. El *spiritus* desciende de lo superior a lo inferior donde es capturado [...].

La magia figurativa de Ficino y los cuadrados numéricos de Agrippa están conectados con el texto tardo-medieval, lo que significa que estos autores del Renacimiento tomaron sus ideas y prácticas de la magia hermética curativa de la Antigüedad pagana transmitida por los árabes. Con el *Picatrix*, Warburg (2005t, 483) pudo mostrar que lo dicho por Giehlow era incompleto, en tanto que el hombre saturnino debería tener la tabla de Saturno en orden a que esto implicara su genio creativo. Sin embargo, la tabla en el grabado es la de Júpiter.

Ahora bien, el investigador vio la obra de Durero como un documento humanista, como un principio de autonomía frente al miedo que se tenía a Saturno. Entonces, en el arte se da una transformación tal que el ser humano toma el control sobre los que se suponen eran sus regentes:

El lúgubre demonio planetario que devora a sus hijos, de cuya lucha cósmica con otros planetas regentes depende el destino de la criatura radiante, se convierte en Durero, gracias a una metamorfosis humanizadora, en la encarnación plástica del hombre trabajador reflexivo (Warburg, 2005t, 483).

Saturno ha sido humanizado, domesticado, el terrible destino del ser melancólico ahora se puede resolver, manejar los influjos de los planetas, obtener beneficios de ellos y sacar de ese humano miserable al genio inventivo, reflexivo.¹⁸³ Warburg (2005t, 485) se refirió a esta humanización como espiritualización. El peso que tuvo *Melencolia I* se demuestra en Melanchthon, ya que este consideró el genio de Durero como la forma en que la melancolía, en un momento problemática, fue espiritualizada gracias a la posición de los astros. Hay en el trabajo del alemán un poder transformador, liberador de la práctica astrológica concentrada en el miedo a los demonios planetarios:

Estamos asomándonos a la esencia de ese proceso de renovación que denominamos Renacimiento. La Antigüedad clásica comienza a emerger frente a la árabe-helenística (Warburg, 2005t, 485).

El historiador expuso que el grado de semejanza humana que adquirieron los símbolos divinos anticuarios, característicos de la causalidad cosmológica, dependió de la confrontación que llevó del culto religioso planetario hacia la transformación artístico-espiritual (Warburg, 2005t, 485); esto último quedó manifestado en Alberto Durero, en tanto que hay un recorrido desde el grabado para Ulsenius, en el que distinguimos la Gran conjunción de Lichtenberger, hasta *Melencolia I*, donde el ser saturnino se ha humanizado y ha sacado de su carácter melancólico al genio artístico. No debemos olvidar a la *Cerda de Landser* como punto intermedio, donde el artista reveló su interés científico natural por los *monstra*, a pesar de tener como modelo una hoja de Sebastian Brant, donde la criatura cumplía su papel de prodigio natural político.

Asimismo, Warburg (2005t, 485) determinó el valor que tuvo el pensamiento antropomórfico en el resurgir de la Antigüedad en el Renacimiento. Para ello, el historiador llamó la atención de un grabado para la profecía de Lichtenberger, realizado en 1549, en el cual está representada una lucha entre los planetas Júpiter y Saturno por el control del destino humano (*Fig. 126*); lo interesante aquí es que el ser humano mismo no se encuentra incluido en la escena, a diferencia de *Melencolia I* de Alberto Durero, en la que los planetas se transforman a partir de la restitución del lenguaje formal clásico, y lo único

183 Agrippa se refirió a tres fases de la melancolía las cuales pertenecen a un impulso del ser humano hacia al descubrimiento y reflexión de los grados más altos de verdad (Burucúa, 2003, 37). La primera fase refiere a la imaginación, la cual es en este caso más fuerte que la mente o la razón; en este primer estadio los seres pueden llegar a ser grandes artistas. La segunda fase donde predomina la razón, es aquella en la cual encontraremos científicos, médicos o estadistas. Por último, está la fase donde reina la mente intuitiva, la cual propicia la posibilidad de conocer los secretos divinos y será exclusiva de eruditos en cuanto a teología. Si tomamos en cuenta estas fases, podemos considerar la melancolía de Durero como la “melancolía del artista”, es decir, *Melencolia I* corresponde a la fase “imaginativa” del ser melancólico (Panofsky, 2005, 183).

que queda de ellos, lo cual es una porción de la tradición árabe-helenística en la que vivían refugiados, es la dependencia del hombre respecto de los planetas.

El investigador introdujo una nota al pie, en la que comenta el símbolo de un decano de Piscis que se ubica en el lapidario de Alfonso X;¹⁸⁴ esta imagen refiere a la figura de un dios de la lluvia que está tendido, con la cabeza apoyada en la mano. Gracias a Abu Ma'shar sabemos que esta figura es Erídano, el cual, de acuerdo con el astrólogo islámico, pertenece al signo de Piscis. Alberto Durero elaboró un grabado de la Sagrada Familia cerca de 1504 (*Fig. 127*), en la enjuta del arco de la puerta hay un personaje antiguo con una postura similar a la del decano de Piscis, y por lo tanto a la del dios fluvial (Warburg, 2005t, 509), y que se asemeja a la de *Melencolia*. Esto le proporciona al grabado *Melencolia I* una correlación con la Antigüedad en el nivel formal que se une a su contenido emancipador humanista:

De este modo puede abordarse la *Melencolia* como símbolo del Renacimiento humanista tanto en la forma como en el contenido. Reanima una antigua pose propia de un dios fluvial siguiendo el espíritu helenístico. Pero detrás apunta ya el nuevo ideal de la energía liberadora y consciente del hombre trabajador moderno (Warburg, 2005t, 509).

Volvamos al conflicto entre Júpiter y Saturno. Warburg (2005t, 485) contrapuso el grabado del texto de Lichtenberger al de Durero. Como ya fue dicho, en el primero el ser humano, el cual es la presa de la batalla, no aparece, y en el segundo los planetas son representados bajo formas simbólicas, pero la figura principal es el individuo saturnino. Para el investigador, en el trabajo de Durero parece que la lucha entre los planetas sucede en el interior de la figura; ya no se encuentran los personajes grotescos astrales, ahora la melancolía está sumida en la meditación profunda. El compás¹⁸⁵ y la esfera que están dentro del grabado *Melencolia I* son símbolos del pensamiento de la melancolía, según la tradición de Ficino. Para Warburg

[...] el demonio saturnino ha perdido su carácter maligno gracias a la facultad racional que posee la criatura radiante; el hijo del planeta intenta escapar de la maldición astral y demoniaca de la “compleción innoble” mediante la actividad contemplativa (Warburg, 2005t, 485).

La disputa entre Júpiter y Saturno ya ha pasado en la estampa de Durero, el planeta benévolo fue invocado mágicamente (cuadro numérico)¹⁸⁶ para ejercer una influencia que apacigüe a Saturno (Warburg, 2005t, 488).

184 Lastimosamente no contamos con la imagen.

185 Puede que el compás haga referencia a la geometría. Para la tardía Edad Media, la geometría bajo su concepción de arte liberal fue considerada como saturnina. Saturno llegó a significar el peso y la medida de las cosas, por ello la cabida de la geometría dentro de su regencia. En manuscritos del siglo XV se pueden encontrar hijos de Saturno que son geómetras; su atributo generalmente es un compás. El *Nativität Kalender* de Reynmann, mencionado en el presente texto, se refería a Saturno como el que significa la geometría entre las artes (Carr y Kremer, 1986, 420). Para Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl (1979, 317-318), la idea detrás del grabado de Durero puede ser la de la geometría rindiéndose a la melancolía, o bien la melancolía con un gusto por la geometría. La intención del artista alemán pudo haber sido la de unir las dos figuras, *ars geometrica* y *homo melancholicus*, en una sola. El resultado de tal síntesis fue el lograr intelectualizar a la melancolía y el humanizar a la geometría. Podemos decir entonces que Durero realizó “[...] una “Melancholia artificialis” o Melancolía de Artista” (Panofsky, 2005, 176). Esta idea va de acuerdo con la primera fase del ser melancólico según Agrippa (*Vd.* la nota 183), la cual corresponde a la imaginación, donde los seres pueden llegar a ser grandes artistas (Panofsky, 2005, 183).

186 [...] la tabla numérica mágica cuelga de la pared a la manera de un exvoto en agradecimiento a los servicios del benévolo y victorioso genio astral (Warburg, 2005t, 488).

En este artículo, tanto Lutero como Durero instituyeron para Warburg (2005t, 488) la primera parte de la lucha por la emancipación intelectual y religiosa del ser humano en la época del Renacimiento y la Reforma. Decimos primera parte por razón de que el reformador y el artista alemán no están liberados en su totalidad de las fuerzas astrológicas; el historiador recalcó que Lutero aún se ve influido por los *monstra* cósmicos, y el grabado de Durero se ubica en una fase intermedia en la liberación del miedo a los demonios planetarios.

La Antigüedad demoniaca revivió entonces para funcionar de manera polarizada, como un refuerzo figurativo en la memoria colectiva¹⁸⁷ de la sociedad (Warburg, 2005t, 490). Warburg (2005t, 490) creyó que las imágenes y los textos analizados en este artículo son apenas una pequeña parte de la cantidad de material que puede utilizarse; son documentos que se deben considerar a la hora de estudiar la historia de la liberación del pensamiento en la sociedad europea moderna. Con este trabajo el investigador instó a que se diera una colaboración entre la historia del arte y la ciencia de la religión, lo que daría como resultado una contribución de suma relevancia para la ciencia de la cultura (*Kulturwissenschaft*).

2.18. 1925. The Franz Boll Lecture

2.18.1. Grabados en madera de Eyn nyge Kalender, calendario impreso por Stephan Arndes en Lübeck, 1519

En esta conferencia Warburg (2010c, 166) desarrolló el vínculo imaginario entre el hombre y el cosmos natural. Este lazo está unido con la noción de magia, entendido bajo la concepción de la Antigüedad tardía como cosmología aplicada, donde se crea un principio de relaciones entre el sujeto y su entorno, es la idea de un microcosmos humano, es decir, la imagen del hombre zodiacal. Esta efigie se mantuvo por mucho tiempo hasta que las figuras zodiacales dentro de la composición empezaron a desaparecer, y la relación entre hombre y cosmos entra en proceso de extinción. Aquí es donde el historiador introdujo el calendario impreso por Stephan Arndes, esta vez no por los planetas, como sucedió en artículos anteriores, sino en la figura del hombre zodiacal,¹⁸⁸ donde las constelaciones se reducen en el espacio de la imagen y la hoja:

Se han convertido en indicadores para el sangrado del cirujano, al que ahora los símbolos siderales indican dónde puede hacer la incisión o aplicar las sanguijuelas según los meses. Donde la mano debe usar el compás y el astrolabio encontramos la práctica del sangrado (Warburg, 2010c, 166).

Warburg utilizó el grabado para evidenciar ciertos cambios en la representación del hombre y su alianza con el cosmos. Lo que resultaba ser la imagen de un hombre zodiacal, supeditando al cuerpo a las estrellas, pasó a ser, bajo la noción de distancia, la imagen de ayuda para la realización del sangrado por parte de un cirujano.

187 El autor se refería a *einfüghlenden Bildgedächtnisses*, expresión que significa memoria visual empática (Warburg, 2005t, 490). Una memoria expresiva figurativa que es compartida, una memoria social.

188 Lastimosamente no contamos con la imagen.

2.18.2. *Astrolabium Planum, impreso por Ratdolt y editado por Engel. 1488.*

Astrolabium planum, impreso por Emmerich von Speyer, 1494

El hamburgués (Warburg, 2010c, 169) volvió a tratar del *Salone dei Mesi* del Palacio Schifanoia, y se ocupó de la inclusión de la astrología de la *Sphaera Barbarica* de Teucro de Asia, en la cual los decanos indios hacen incursión. El historiador recalcó la importancia de la *Sphaera* debido a que fue el texto que Franz Boll logró rescatar. Gracias al libro de Boll podemos saber de los destinos monstruoso-figurativos mezclados con la matemática que tuvieron los dioses olímpicos. La Antigüedad helenístico-oriental se encargó de expandir la esfera celeste, lo que causó distintas vías de supervivencia para los dioses, que se relacionan directamente con la forma en que fueron estos entendidos por el ser humano a través de las épocas; es decir, la *Sphaera* forma parte de las herramientas para la comprensión del tipo de poder y de rutas que los dioses de la Antigüedad llegaron a recorrer a través de la historia de la civilización humana (Warburg, 2010c, 171-172) (Vd. el apéndice 3). Con la *Sphaera Barbarica* es posible hablar de

[...] La orientación cósmica a través de imágenes en el hombre europeo del siglo XV: un capítulo de la historia de la cultura perteneciente a la época del renacimiento de la Antigüedad (Warburg, 2005b, 171).

Como ya hemos visto, gracias a Pietro d'Abano y a su consecuente versión impresa en 1488 realizada por Engel y Ratdolt, parte de la *Sphaera Barbarica* se rescató y difundió, aunque de forma casi irreconocible. Emmerich von Speyer realizó otra edición del *Astrolabium* en 1494, en Venecia, con grabados italianos basados en grabados alemanes (Warburg, 2010c, 171-172). Esta última edición contiene un añadido, un grabado que muestra a una figura la cual observa el firmamento (*Fig. 128*). El personaje pareciera meditar, apoyado en un árbol, con un astrolabio esférico en la mano izquierda, y con un compás y un sextante a sus pies. Warburg (2010c, 172) se pregunta si este hombre es Pietro d'Abano o Johannes Engel. Es posible que la razón por la cual el historiador terminó su conferencia con la mención de esta imagen sea que Franz Boll la utilizó como su exlibris con la siguiente frase grabada: "*Per Monstra ad Sphaeram*", desde los monstruos hacia la esfera celeste, desde los demonios regentes en la Tierra hasta los dioses griegos en el Olimpo.

2.19. 1926. La astrología orientalizante¹⁸⁹

2.19.1. *Astrolabium planum, impreso por Ratdolt y editado por Engel, 1488*

Warburg subrayó que el *Astrolabium Planum* hizo de la *Sphaera* de Teucro, sumamente transformada en el nivel visual, un "aparato adivinatorio portátil destinado a los espíritus supersticiosos" (Warburg, 2005u, 514), lo que refuerza la importancia del grabado como vehículo de transmisión de la tradición astrológica por la cual sobrevivió a la Antigüedad.

189 Este artículo es un resumen de una charla que impartió el historiador en una visita guiada a la Biblioteca Warburg (Warburg, 2005u, 572).

2.19.2. *Círculo de Mantegna, Tarocchi, serie-E, Ferrara, grabados en metal, c. 1465.*

Eyn nyge Kalender, calendario impreso por Stephan Arndes en Lübeck, 1519

El historiador se dispuso a trazar un posible recorrido de transmisión de los dioses. Empezó en Padua, donde está el Palazzo della Ragione (*Fig. 129*) (*Vd. el apéndice 3*). En esta región los siete planetas inician su migración hacia el norte de Europa. El camino por seguir lo realizaron los demonios astrológicos mediante diversos productos gráficos, tales como el *Tarocchi*. Las imágenes del *Tarocchi* llegaron hasta *Eyn Nyge Kalender*, el cual garantizó una mayor difusión dentro de Alemania. El desplazamiento es fácil de seguir a partir de las copias alemanas producidas en Augsburg, Nürnberg, Göttingen, Erfurt, Goslar, Hildesheim, Braunschweig y Lüneburg (Warburg, 2005u, 514).

Warburg creyó que a partir de las “series iconográficas” presentadas en este resumen, en las cuales se encuentran grabados, la historia del pensamiento podría probar la importancia que tuvo la astrología oriental para la supervivencia, aunque selectiva, de la Antigüedad. También, gracias a las imágenes, podemos acercarnos a cómo recibió Europa la cultura pagana, que no fue transmitida solo por una tradición. Hubo, antes bien, múltiples vías de entrada para la Antigüedad (Warburg, 2005u, 515).

2.20. 1927. Fiestas mediceas en la corte de los Valois en los tapices flamencos de la *Galleria degli Uffizi*

2.20.1. Favor Worn, Bayona, 1565, grabado en madera

Para referirse a las fiestas de 1565 en Bayona, realizadas en conjunto por Catalina de Medici y su hija la reina Isabel de España, Warburg (2005v, 285-288) recurrió a un repertorio de poemas y a los *Faveurs* que se encuentran en una serie de xilografías (*Fig. 130*). Estos grabados funcionaron para entender cómo pretendía la corte hacer las distintas representaciones de sus actos festivos, y ponen en evidencia el interés que tenía por la Antigüedad, al punto de querer representar eventos medievales con un rasgo antiquizante.

2.21. 1929. Introducción al *Atlas Mnemosyne*

En este apartado nos limitaremos a hablar de la presencia del grabado en la introducción que esbozó Warburg para el *Atlas*. Llevaremos a cabo la referencia a los paneles que contienen parte de los grabados mencionados a lo largo de los textos aquí analizados, en el capítulo 3. No tenemos información alguna por parte del historiador respecto de los demás productos procedentes de la estampa que se pueden encontrar en el *Atlas*, por esta razón no serán tratados en la presente investigación.

Como vimos en el capítulo 1, podemos decir que las imágenes son partícipes tanto de la creación como de la construcción del espacio para el pensamiento lógico que se crea entre el objeto y el sujeto; tanto la razón como la magia se sirven de las imágenes como armas para la batalla que se desarrolla dentro del ser humano. Cómo la imagen sea utilizada por estos dos polos provocará distintas maneras de relación del ser humano con su entorno.

La representación clara de los dioses olímpicos se había perdido al caer estos es un periodo de tensión, producto de dos fuerzas distintas, las cuales habían generado en el nivel de representación un anticlasicismo bárbaro, y aun así eran las custodias oficiales de la Antigüedad. Las dos potencias ocultaron esa forma propia de los dioses griegos; por un lado, pasaron a ser los demonios que sobrevivieron de la astrología helenística, y por otro se disfrazaron de figuras de la Antigüedad *alla francese* introducidas en el gusto realista cortesano de la época. La Antigüedad tuvo que liberarse de estas dos fuerzas. En el caso de los planetas de la tradición astrológica helenística, el ser humano empezó a exigir

que la Antigüedad redescubierta en los textos grecorromanos también tomara control de la apariencia externa de los dioses, despojándolos de su disfraz demoníaco fatalista. En el caso de la segunda fuerza, hubo una lucha contra el realismo a la francesa impuesto a los dioses, el cual se perpetuaba en tapices flamencos y en ilustraciones de libros (Warburg, 2010b, 5).

Entonces la Antigüedad sobrevivió en la tradición oriental-práctica, astrológica, y en la tradición nórdico-cortesana su proceso de desenmascaramiento se dio a partir de la tradición italiana-humanista, la cual actuó como una fuerza reactiva; estas tres partes no están separadas entre sí y tampoco son sucesivas, sino que sucedieron de manera simultánea y en muchos casos entremezclada, y las tres son igual de importantes en el proceso de la creación del nuevo estilo renacentista. La reacción ante las dos fuerzas que encadenaban a la Antigüedad se manifestó a partir de la inserción del lenguaje gestual *all'antica*, con el cual se pretendían recuperar los valores expresivos propios de la Antigüedad, y así liberarlos de estos custodios bárbaros (Warburg, 2010b, 5).

La conformación de los estilos en el Renacimiento se da como un intercambio de valores expresivos propios de las distintas fuerzas descritas, que perviven en la memoria de la civilización humana. Para Warburg (2010b, 5), es necesario comprender la manera en que se transmitieron tales valores para poder esclarecer el proceso de creación estilística. En el *Quattrocento* inició la difusión internacional de imágenes entre el norte y el sur de Europa. El primer vehículo de transmisión de valores expresivos fue el tapiz flamenco, y lo siguió el grabado, el cual logró que el intercambio de valores expresivos entre las dos regiones europeas fuera primordial para el proceso constante de conformación de estilos en Europa.

Entonces, de acuerdo con la introducción al *Atlas* de Aby Warburg, el grabado participó en la creación y destrucción del espacio entre el objeto y el sujeto, proceso de lucha entre las fuerzas práctico-orientales, nórdico-cortesanas e italiano-humanistas, el cual determinó la manera en que los estilos fueron conformados. El grabado es, luego, un instrumento perteneciente a la memoria que afecta los polos de creación del genio artístico, lo impulsivo y lo controlado, la magia y la razón; y propicia las distintas formas en que el ser humano percibe su entorno, ya sea como regente o esclavo de este.

2.22. Conclusiones del capítulo 2

Debemos ver el presente capítulo como la antesala para lo que vamos a tratar en el capítulo 3, a saber: la función en el nivel metodológico, dentro del constructo conceptual de Aby Warburg, de las imágenes procedentes del arte de la estampa en el proceso de lucha por la liberación astrológica, dirigida hacia la emancipación intelectual del ser humano. Gracias a este capítulo tenemos evaluados cada uno de los grabados utilizados por el historiador. A continuación, podremos servirnos de lo escrito aquí para analizar cómo funcionaron estas imágenes en el proceso de liberación concebido por Warburg.

Muchas de las obras fueron reutilizadas por el hamburgués a lo largo de sus publicaciones, y la función que les proporcionó varió conforme con lo que pretendía investigar. Podemos notar cómo hay una primera mención de la lucha ligada con el arte de la estampa en el artículo de 1907 respecto de Francesco Sasseti, con el grabado de Baldini de *La Fortuna*. A su vez, a partir de 1908, con su artículo “El mundo de los dioses antiguos y el primer Renacimiento en el norte y en el sur”, Warburg empezó a darle mayor importancia a la supervivencia de la Antigüedad por medio de la tradición astrológica. Al hacer esto, el grabado tomó protagonismo en los textos del historiador, característica que queda evidenciada por el constante uso del *Tarocchi*, y la difusión de la forma en que fueron representados los dioses del *Tarocchi* en el norte de Europa a partir de los trabajos de Burgkmair y *Eyn nyge Kalender*.

Desde 1908 en adelante Warburg se concentró cada vez más en la lucha por la liberación de los demonios planetarios. Su obra cúspide en cuanto a la relación de estas imágenes astrológicas con los distintos eventos socio-políticos que sucedieron en la época del Renacimiento fue “Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero”, de 1920, en el cual los productos panfletarios devienen en los protagonistas que permiten entender las distintas formas en que la sociedad llegó a relacionarse con el fatalismo astrológico. A su vez, en este artículo de 1920 el hamburgués tomó *Melencolia I* de Alberto

Durero como la obra antonomástica en cuanto a la demostración del intento de liberarse de los atavíos tardo medievales-orientales. Este grabado se convirtió en la imagen que expone un momento de la lucha por la liberación en que el ser humano prueba su capacidad de convertirse en el regente de su propio destino, a partir del control de los influjos planetarios para su beneficio.

Por último, con la introducción al *Atlas*, confirmamos la participación del grabado en el proceso de lucha; su papel es tanto el de destructor como el de creador del espacio para el pensamiento lógico dentro del ser humano. Guiados por esta idea podemos pasar, a continuación, a servirnos de las imágenes aquí analizadas para responder al problema de investigación que nos atañe en el presente trabajo.

Capítulo 3

El papel metodológico del arte de la estampa en la concepción de Aby Warburg respecto del Renacimiento como un proceso de lucha por la liberación astrológica

En el presente capítulo nos concentraremos en responder a la pregunta por la función que cumplió el arte de la estampa, en el nivel metodológico, en la concepción que tuvo Aby Warburg del Renacimiento como un proceso de lucha por la liberación astrológica dirigido hacia la emancipación intelectual del ser humano. Debemos tener claro que, según su noción de liberación astrológica, podríamos casi asegurar que los grabados empleados por el hamburgués, por poco en su totalidad, son partícipes de la contienda. Empero, esto no es lo que nos preocupa como problema de investigación, sino el papel que aportó Warburg a cada uno de los grabados a lo largo de sus escritos y cómo, a partir del uso destinado por él, estos contribuyen al proceso de liberación astrológica. Entonces, si bien es cierto que podemos encontrar imágenes que poseen las mismas propiedades que las imágenes empleadas por el historiador para referirse a la emancipación, estas serán evaluadas de acuerdo con su papel dentro del artículo en particular, y no por sus aptitudes como herramientas liberadoras.

Gracias al capítulo 2 tenemos registrada y contextualizada la mayoría de grabados utilizados por el hamburgués a través de sus investigaciones. A continuación, procederemos a sacar provecho de estos productos para determinar su puesto en el proceso de liberación. Antes de hacer esto, por las razones que apuntamos en el párrafo anterior, nos parece necesario señalar otros dos oficios que desempeñó el arte de la estampa en los trabajos del historiador, a saber: como corroborador de hipótesis y como guía de composición respecto de distintas obras y eventos que sucedieron entre el *Quattrocento* y el *Cinquecento*.

Seguidamente, nos dispondremos a dividir en dos partes la función, en el nivel metodológico, del arte de la estampa dentro del proceso de lucha por la liberación astrológica. Veremos el grabado como creador del espacio para el pensamiento, es decir, como liberador de las concepciones astrológico-medievales, en el sentido de la emancipación intelectual del ser humano; y también lo consideraremos como destructor de las distancias entre objeto y sujeto, lo que implica que funciona como agente activo para el sometimiento del ser humano al fatalismo astral.

En la primera parte empezaremos por el manejo de la tradición italiana humanista como generadora de espacio, en tanto que las figuras se liberaron de sus atavíos medievales, orientales y astrológicos por medio de la manipulación de fórmulas expresivas (*Pathosformeln*) que evidenciaron la representación de emociones intensificadas. Distinguiremos a la *ninfa* como la emancipación efusiva por vía de la afirmación de la vida representada en los cabellos y vestidos agitados; a su vez nos serviremos de *La muerte de Orfeo* como guía para hablar del *pathos* de la destrucción como fórmula que ayudó a traer de vuelta las emociones intensificadas de la Antigüedad, y a difundirlas internacionalmente. A continuación, le dedicaremos un segmento exclusivamente a Baccio Baldini, como aquel artista en el

cual mejor se personifican las tensiones entre los estilos *all'antica* y *alla francese*. En sus productos, la mayoría proveniente de las artes aplicadas, vemos la reaparición de la Antigüedad a través de la *ninfa* en un terreno dominado por el gusto cortesano. Los valores apasionados de la Antigüedad facilitaron el desarrollo de la liberación de las cadenas bárbaras que la Edad Media había impuesto. Las formas en que se relacionaron las distintas fuerzas son claves para la conformación de estilos y para la autonomía intelectual humana. Como bien dijimos en el capítulo anterior, las tendencias artísticas producidas a raíz de esta lucha afectan los polos de creación en la memoria del individuo, la cual se encuentra en una constante disputa entre lo impulsivo y lo controlado, entre la magia y la razón; el modo en que estén plasmadas las figuras en las artes es clave para la condición en que el ser humano llegue a percibir su entorno, ya sea como un ser subordinado o liberado de este.

Después de tratar a Baccio Baldini, pasaremos a referirnos al tema de la Fortuna desde dos perspectivas: como símbolo de la reconquista de la Antigüedad por parte de Alberto Durero en cuanto al rescate del rasgo apolíneo de aquella, y como insignia del ser humano que pretende eximirse del concepto de destino irremediable a partir de la autodeterminación. Con la Fortuna, comentada en el artículo de Warburg “La última voluntad de Francesco Sassetti”, de 1907, logramos divisar el comienzo de la preocupación respecto de cómo las imágenes son partícipes en el conflicto, no solamente del resurgimiento de la Antigüedad como libertadora de valores expresivos, sino también en cuanto a la conciencia que empuja a tener el ser humano frente a las fuerzas irracionales.

Consecutivamente nos dirigiremos a hablar de aquellas estampas inmersas en la astrología y la magia, las cuales contribuyeron a la liberación astrológica y, por ende, a la creación del espacio para el pensamiento. La primera que vamos a discutir va a ser el *Tarocchi*, contemplado como el promotor internacional de formas de representación más cercanas de la Antigüedad, a pesar de ser un producto con claras connotaciones astrológicas y medievales. El *Tarocchi*, al igual que las obras de Baldini, son ejemplos de la época de tensión entre las distintas potencias protagonistas de la querella por la emancipación.

Con inmediata posterioridad al *Tarocchi* expondremos a Dios como un arma contra el fatalismo astrológico. Debemos recordar los debates llevados a cabo por personajes como Girolamo Savonarola, Pico della Mirandola y Martín Lutero, contra estos entes paganos que pretendían controlar el destino humano y desviarlos de la única verdad, a saber: Dios. Estudiaremos cómo en la batalla política que acaeció en la época de la Reforma, muchas autoridades se valieron de piezas panfletarias, tanto para tranquilizar como para alarmar a las masas; en el primer caso conseguimos advertir la intervención divina que controla y limita los poderes fatalistas de los demonios planetarios.

Por último, reflexionaremos acerca de tres grabados que ejemplifican la racionalización de la astrología, es decir: son tres imágenes que participan de la construcción de distancia entre el ser humano y su entorno en orden a situar el pensamiento lógico como el espacio donde se conforman las decisiones humanas a partir de la razón, en contraposición a la unión irracional en la que la relación entre objeto y sujeto reside en explicaciones mágicas y, por ende, astrológicas.

En la segunda parte, relativa al papel del grabado dentro del proceso de liberación astrológica, nos enfocaremos en la intervención del arte de la estampa en la destrucción del espacio para el pensamiento, cuya finalidad es abrir paso al dominio de la superstición (astrología) sobre la vida del ser humano, tratar de hacer del objeto y sujeto algo indisoluble. Estipularemos el tema de los hijos de los planetas (*Planetenkinder*) como una de las sendas por las que los planetas rigieron la vida del ser humano, al punto de que la sociedad percibía las diversas labores humanas a partir del natalicio supeditado a un demonio astral.

Comprenderemos el grabado como un segmento de sumo valor en la tradición práctico-astrológica, por causa de que revela las distintas formas en que se relacionó el ser humano con los entes astrales, como el juego (*Libro delle sorti*), o con la mezcla entre la matemática y el fatalismo astrológico (el horóscopo). La alianza de lo racional e irracional produjo textos en el que cada uno de los días de la vida del hombre está astrológicamente predeterminado, sometido a las estrellas derivadas de la amalgama

entre las astrologías india, egipcia, babilónica, griega y árabe; el documento por excelencia utilizado por el historiador para presentar tales asociaciones fue el *Astrolabium planum*.

Posteriormente nos encauzaremos a la profesión de los dioses como divinidades políticas, cuya intervención astrológica en la vida del ser humano los llevó a transformarse en los representantes de distintas clases sociales que se encontraban en conflicto en la época de la Reforma. El uso de la astrología y la teratología profética como armas políticas fue constante, el mismo Martín Lutero y los simpatizantes de su plan reformador se sirvieron de estas imágenes contra sus enemigos, lo que demuestra la destrucción del espacio para el pensamiento en favor del beneficio político que tal acto puede conllevar. Por último, enseñaremos un ejemplo donde las ciencias de la salud se someten al fatalismo astrológico y al teratológico, este es el grabado de la profecía de Ulsenius realizado por Alberto Durero.

En el transcurso del capítulo, cuando lo amerite, dispondremos de algunos de los paneles que conforman el *Atlas Mnemosyne*, por razón de que en ellos localizamos muchos de los grabados aprovechados por Aby Warburg a lo largo de sus escritos. Las posibles comparaciones que realicemos entre las estampas y las demás imágenes que conforman el panel, serán establecidas con base en lo propuesto por el hamburgués en sus artículos en concordancia con el producto de la estampa en específico que estemos analizando. Las figuras desarrolladas aquí que se encuentran en el *Atlas*, serán referenciadas de la siguiente manera: 'Fig.a.' seguido del número de panel y el número que la imagen posee en el diagrama¹⁹⁰ señalado en cada uno de los paneles de la edición española del 2010 del *Atlas Mnemosyne*. En nuestra investigación no hicimos análisis completos de los paneles ya que ese no es el tópico que nos compete; la exclusión de ciertas imágenes de las conexiones que vamos a ejecutar sucede porque hemos decidido concentrarnos solo en aquellos trabajos que consideramos podían ser pertinentes respecto de la función del grabado en específico tratado en el texto.¹⁹¹

3.1. El grabado como respaldo

El historiador hamburgués se valió en varias ocasiones del grabado como corroborador de hipótesis. El arte de la estampa reforzó el gusto por ciertas formas de estilización que podemos encontrar en una obra de arte, y ayudó a respaldar teorías respecto de distintos aspectos de la cultura del arte del Renacimiento italiano. Desde su tesis doctoral en 1893, Aby Warburg utilizó el grabado como herramienta para corroborar la hipótesis que pretendía sostener: la influencia de la Antigüedad traducida al interés por parte del arte del Renacimiento temprano en representar el movimiento intensificado. Prueba de esta tendencia es la estampa de la primavera de la *Hypnerotomachia Poliphili* (Fig. 39) de Francesco Colonna, documento que comparte aspectos con los textos de Poliziano y Alberti, como aquella literatura contemporánea de la pintura, cautivada por la Antigüedad para expresar distintas emociones a través de la descripción y composición de acciones, en las cuales participan tanto los ropajes como los cabellos agitados de las ménades que colaboran en los rituales de Baco. Con la *Hypnerotomachia* Warburg proporcionó datos para entender los cuadros de Botticelli no como un caso aislado en el *Quattrocento*, sino como parte de una de las corrientes que empezaban a predominar en Italia (Warburg, 2005a, 82).

Entre estas disposiciones nos topamos con un gusto por las escenas de persecución, evento que observamos en la *Primavera* de Botticelli, en la que una mujer huye de un hombre alado que pareciera personificar a Céfiro; el dramatismo de la acción recae en los ropajes y cabellos de la mujer. Tanto persecuciones como raptos son sencillos de encontrar en la literatura del Renacimiento, y sus referentes son clásicos, en muchos casos, textos ovidianos. Grabados como el del *Ninfale Fiesolano* de Boccaccio (Fig. 42), o el de *Costanza e Biagio* (Fig. 43) de Bernardo Giambullari, donde hallamos mujeres con

190 Dentro de las imágenes, incluiremos el diagrama para una guía más sencilla a la hora de abordar los paneles.

191 Cada vez que mencionemos un panel, estableceremos cuales fueron las imágenes que no fueron tratadas en la presente investigación.

vestidos agitados escapando de otros personajes, demuestran cómo la literatura y arte del momento van de la mano a la hora de vincularse con la Antigüedad (Warburg, 2005a, 339). El historiador también consolidó el gusto por la representación de Flora en el Renacimiento. Warburg nos presentó una escultura clásica, una Hora de la Roma imperial, y justificó su persistencia aun en el Renacimiento tardío con una xilografía que configura a santa Dorotea según una concepción clásica (Fig. 45) (Warburg, 2005a, 340), al hacer uso del motivo de una joven que está coronada con flores y que posee ya sean flores o frutas en su regazo.

El respaldo también se ejerció en cuanto al gusto por lo cortesano por parte de la sociedad florentina. Aquí nos referimos al *Compadre del violín* (Fig. 60), procedente del *Morgante*, texto caballeresco de carácter humorístico y popular escrito por Luigi Pulci, amigo de Lorenzo de Medici. Las gestas heroicas y las justas (*giostra*), en su mayoría de origen medieval, eran del agrado de los Medici. El compadre del violín, mencionado tanto en el *Morgante* como en la *Giostra* de 1469, realizada seguramente por Pulci, simboliza al cantor que recita las historias caballerescas ante una multitud al aire libre. Así, el grabado sostiene que para los círculos en que los Medici se manejaban, eran de suma importancia los temas populares y caballerescos, oriundos de la tradición medieval y festiva (Warburg, 2005f, 158, 161).

La misma Antigüedad fue exhibida en numerosas situaciones de acuerdo con el deleite por la moda *alla francese*, tal cualidad la afirma un grabado en madera de 1484 que funcionó como ilustración para *Histoire de la Destruction de Troye la Grant* de Jacques Millet, el cual manifiesta el rapto de Helena (Fig. 98). El tema mitológico tiene como escenario un espacio contemporáneo de finales del siglo XV, tanto Helena como Paris están vestidos según la moda borgoñona, estáticos y sin ningún acto violento de rapto o persecución (Warburg, 2001, 16-17). Esta estampa está presente en el panel 35 del *Atlas Mnemosyne* (Fig. a.35.92), constituido por productos exclusivos de la Antigüedad *alla francese* (Warburg, 2010a, 60). Vemos alegorías de Hércules (Fig. a.35.1, Fig.a.35.3, Fig.a.35.41), raptos como el de Helena (Fig. a.35.2, Fig. a.35.5, Fig. a.35.72, Fig. a.35.81) y Proserpina (Fig. a.35.73, Fig. a.35.82), el Juicio de Paris (Fig. a.35.6), a Jasón (Fig. a.35.42), a Venus y las Gracias (Fig. a.35.71), la Muerte de Orfeo (Fig. a.35.74) y el Sacrificio de Polixena sobre la tumba de Aquiles (Fig. a.35.91). Además, reparamos en una obra astrológica, los *Hijos del Sol* (Fig. a.35.10), originaria de Holanda, que conserva perfectamente el estilo cortesano medieval.

3.2. El grabado como guía de composición

La estampa se convirtió a su vez en una herramienta que arroja a luz ciertos hechos o productos a los cuales no nos es posible tener acceso en estos momentos. Tal es el caso de *Giuliano a los pies de Palas* (Fig. 40), grabado para la edición de 1523 de la *Giostra*, que actuó como guía para la probable composición de un cuadro actualmente desaparecido de Botticelli (Warburg, 2005a, 88-89). Como hemos visto este artista fue central para Warburg, en él se encierra una tendencia pictórica que pretende liberar en el nivel expresivo a las figuras por medio de los motivos accesorios. En este sentido el grabado de Giuliano pudo haber sido concebido con base en las obras de Botticelli. La estampa se transmuta en un preservador de estilo y, por su función, en este caso de ilustración de un texto impreso, es transmisor y difusor de tal estética. La relación entre Giuliano y las diosas en el grabado, y su conexión con un evento festivo como una justa nos ayuda a acercarnos a la inmersión e importancia de la Antigüedad en la vida de la sociedad florentina (Warburg, 2005a, 88-89).

Este oficio de la estampa igualmente se exterioriza en la reconstrucción que quiso hacer Warburg en 1895, en el artículo que discute los *intermezzi* preparados con ocasión de la boda de Cristina de Lorena y el Gran Duque Fernando I en 1589. Con ayuda de una lista de dibujos y grabados, el hamburgués recuperó distintas escenas que tienen como plataforma la Antigüedad, en la que interactúan formas de representación que se alejaban de la noción ideal clásica (Warburg, 2005b, 291-292, 294-295). En el caso de la estampa, esgrimió trabajos de Agostino Carracci (Figs. 48-49) y Epifanio d'Alfiano (Figs. 50-51), que esclarecían algunos de los intermedios. Una circunstancia parecida es la de los *Favor Worn*

(Fig. 130), indicados en 1927 en su ensayo “Fiestas mediceas en la corte de los Valois en los tapices flamencos de la Galleria degli Uffizi.” (Warburg, 2005v, 285-288). Estos grabados en madera muestran múltiples aspectos de la Antigüedad que querían incluirse en las fiestas, en este caso en específico, las fiestas de 1565 en Bayona, elaboradas en conjunto por Catalina de Medici e Isabel de España. Los elementos antiguos se implantaban en eventos de origen medieval, lo que les proporcionaba un cierto tono *all’antica*.

3.3. El grabado como creador

En este apartado aludiremos en primera instancia a la creación del espacio como consecuencia de los cambios que sucedieron en el Renacimiento en cuanto al estilo. Exploraremos la *ninfa florentina* como una de las armas más importantes de la liberación de las figuras de sus vestimentas estáticas borgoñonas. La Antigüedad tardía resurgió a través de la representación de una joven llena de vitalidad cuyos ropajes y cabellos intensificados se contrastaron con la moda cortesana medieval que predominaba en el momento. La *ninfa* formó parte de los *Pathosformeln* que Italia difundió, como bien fue expuesto antes. Entre estas fórmulas, una de las más relevantes es la de la *Muerte de Orfeo*, la cual encarna el *pathos* violento y destructivo (Warburg, 2005k, 401). En conjunto con la *Muerte de Orfeo* evaluaremos la trascendencia del grabado en tanto transmisor de fórmulas expresivas hacia el norte de Europa, gracias parcialmente a Andrea Mantegna y a Antonio Pollaiuolo. El receptor por excelencia de tales fórmulas fue Alberto Durer.

Una vez contemplada la función de los *Pathosformeln* como preservadores del estilo ideal, y su propagación internacional como la liberación de las formas a partir de valores expresivos *all’antica* en la Europa renacentista, nos orientaremos a hablar de Baccio Baldini, testimonio de la transición entre la tradición medieval y el retorno ideal de la Antigüedad. Nos pareció pertinente dedicarle un segmento privilegiado al mítico grabador italiano, ya que en él se enmarcan las conexiones entre la moda cortesana y el estilo ideal que empezaba a florecer, específicamente en obras procedentes de las artes aplicadas, lo que lleva a la sociedad renacentista a convertirse en el terreno de batalla entre estas dos fuerzas.

Después de Baccio Baldini, procederemos con la Fortuna, tanto en su perfil apolíneo elaborado por Alberto Durer, como en su papel en cuanto símbolo del proceso emancipatorio del ser humano respecto del destino inevitable, a partir de la distancia que toma respecto de las fuerzas irracionales paganas en orden a decidir cómo relacionarse con ellas. Luego, nos concentraremos en la estampa como progenitora del espacio entre el sujeto y el objeto, en el ámbito astrológico. Empezaremos con el *Tarocchi* del círculo de Mantegna, cuya autoridad radica en la expansión internacional de patrones e ideas más cercanas a la Antigüedad, a pesar de ser un producto con claras connotaciones astrológicas y medievales. El mazo de cartas es el punto de encuentro de la ruta astrológica y la mitográfica, que son dos de las vías por las cuales los dioses lograron sobrevivir durante la Edad Media, como fue dicho en el capítulo 1. Los dioses-*Tarocchi* llegaron hasta distintos productos alemanes, como los grabados de Burgkmair y *Eyn nyge Kalender*. El *Tarocchi* y Baccio Baldini fueron imprescindibles en la repercusión de la Antigüedad en terrenos subyugados por la corte borgoñona y los demonios astrológicos.

Seguidamente, incorporaremos el uso de Dios para la lucha contra el fatalismo astrológico llevado a cabo en la época de la Reforma por medio de grabados, cuya profesión panfletaria procuraba divulgar formas de percepción y proximidad con los demonios planetarios, de tal manera que el pueblo otorgase prioridad al régimen divino-cristiano sobre la adivinación pagana astrológica. Por último, nos ubicaremos en aquellas obras utilizadas por Warburg para mostrar cómo el ser humano fue capaz de someter a la razón los temas que trabajaron en su momento como artefactos para el control demoniaco astral.

3.3.1. La liberación a partir de la representación de la vida intensificada

En “El vestuario de los *intermezzi* de 1589: Los diseños de Bernardo Buontalenti y el *Libro de Cuentas* de Emilio de’ Cavalieri”, publicado en 1895, Warburg se refirió por primera vez al grabado del

Triunfo de Baco y Ariadne (Fig. 57a-b) (Warburg, 2005b, 327). Esta imagen es partícipe de las concepciones que tuvo el hamburgués respecto de cómo empieza a ser percibida la Antigüedad en el Renacimiento temprano. Debemos recordar que la *ninfa*-ménade es vista por el historiador como esa figura que sirvió como instrumento para la liberación de expresividad no solo en las artes, sino también en la vida (Warburg, 2001, 22) (Gombrich, 1986, 127). La incursión de la *ninfa* en la sociedad se da, entre otros caminos, por medio de las fiestas, en las que confluye el gusto por lo cortesano y por la moda *all'antica*. Con esta mujer joven, llena de vigor, la Antigüedad se abre paso en la vida del ser humano. La estampa expone a Baco y Ariadne subidos en un *carro trionfale*, halado y rodeado de mujeres con vestidos agitados; la escena está representada a la manera de Botticelli. Los carruajes triunfales popularizados en gran medida por Petrarca eran utilizados en las procesiones que se ofrecían en las celebraciones. Podemos pensar que la confección de un estilo ideal por parte de Botticelli corresponde al instante en que se exhibieron figuras *all'antica* en eventos cotidianos como las festividades. La liberación causada por la *ninfa* está ligada tanto con la vida como con el arte (Warburg, 2005d, 133; Warburg, 2005b, 315).

La noción de vitalidad de estas imágenes en conformidad con los individuos del Renacimiento queda demostrada con la *Canzona di Baco* de Lorenzo el Magnífico, que aspiraba a alabar la vida intensificada, carácter íntimamente coherente con el sentido de triunfo presente en el grabado. En su texto de 1914 “La Aparición del estilo ideal a la antigua en la pintura del primer Renacimiento”, el hamburgués reafirmó a la *ninfa* como símbolo de la vida en el Renacimiento, en contraposición al estatismo y pesadez que distinguimos en la estética borgoñona (Warburg, 2001, 22).

El *Triunfo de Baco y Ariadne* es protagonista en el panel 40¹⁹² del *Atlas Mnemosyne* (Fig. a.40.21-2), donde Warburg (2010a, 70) anuncia los *trionfi* como una de las rutas por las cuales resurgieron las figuras antiguas (Fig. a.40.11). En las notas del panel el hamburgués habló de un exceso de fórmulas expresivas, problema promovido por la falta de regulación en el empleo del recurso para la caracterización de emociones intensificadas por parte de Italia. Esto es de sumo interés en el momento de considerar el renacer de la Antigüedad como un hecho caótico, que en muchas ocasiones se volvió desproporcionado y que perduró en algunos productos del *Cinquecento* a pesar del proceso de ordenamiento apolíneo que podemos constatar en obras como las de Raffaello Sanzio.

En el panel 40 los *Pathosformeln* abundan en tópicos religiosos, como la *Matanza de los inocentes en Belén* (Fig. a.40.3, Fig. a.40.4, Fig. a.40.6, Fig. a.40.8, Fig. a.40.9), el *Juicio de Salomón* (Fig. a.40.5) o *La peste en Asdod* (Fig. a.40.7). Además, tales fórmulas expresivas intervienen en escenas mitológicas ovidianas pintadas por Baldassare Peruzzi para la Villa Farnesina (Fig. a.40.101-10), y en un *Triunfo de Baco y Ariadne* de Mateo Balducci para un *cassone* (Fig. a.40.11), lo que ratifica el valor e intromisión del tema y de las fórmulas en productos procedentes de la vida diaria cortesana de la sociedad.

3.3.2. El pathos de la destrucción

Las ménades atinaron con vehículos efectivos para migrar a otras regiones de Europa, y así poder exponer la Antigüedad italianizada. A pesar de su velo del sur de Europa, las figuras y temas resultaron en el momento lo más cercano al arte grecorromano. Uno de los medios más significativos de desplazamiento fue el grabado ferrarés *La Muerte de Orfeo* (Fig. 8), citado por primera vez en la tesis doctoral de 1893 del hamburgués. La prueba de su funcionalidad queda evidenciada por el dibujo del mismo evento mitológico que realizó Alberto Durero (Fig. 9). Ferrara, lugar de origen de la estampa de Orfeo, fue para el historiador una de las zonas centrales a la hora de discutir intercambios culturales entre el norte y el sur de Europa (Warburg, 2005k).

192 En la presente investigación no tratamos la siguiente obra de este panel: Maso di Bartolomeo, *Centauro*, relieve, Palazzo Medici-Riccardi, 1452 (Fig. a.40.12) (Warburg, 2010a, 70).

Pero no solo las ménades vestidas de *ninfas* de esta imagen se transmitieron, sino también la postura de Orfeo, el cuerpo caído a punto de ser agredido; este Orfeo, unido a los personajes femeninos de la escena, se convertirá en la esencia para la concepción en 1905 del *Pathosformel* (“Durero y la Antigüedad Italiana”): fórmulas expresivas funcionales en relación con los múltiples tipos de emociones y experiencias que se querían representar en el arte (Warburg, 2005k, 401-404) (Guillemin, 2008, 613). El interés por reflejar el movimiento intensificado en el *Quattrocento* llevó a que se recuperaran fórmulas expresivas específicas. Con los *Pathosformeln* se hizo mucho más sencilla la transmisión e inclusión de la Antigüedad tanto en distintos productos como zonas culturales. Estas fórmulas empezaron a transformar el estilo de diferentes temas en el arte, el cual estaba dominado por los gustos de las cortes borgoñonas (Warburg, 2005d, 133; Warburg, 2005e, 246-247).

Lo último nos exige meditar acerca de que en *La Muerte de Orfeo* se manifiesta la aplicación del grabado como creador del espacio entre el objeto y sujeto, por lo menos en el nivel del estilo. Las figuras paganas de la imagen no poseen relación alguna con el poder astrológico-planetario que tuvieron los dioses. Estos personajes comunicaron formas de representación asociadas más a su referente clásico que a una comprensión mágico-oriental de los nexos entre el ser humano y los astros. Estamos en presencia de un modo de ver la Antigüedad, la construcción del espacio no concierne a una emancipación intelectual como tal, pero sí a un medio para transmitir estilos liberados de la herencia astrológico-medieval, lo que hace de este grabado un contribuyente visual para los cambios sociales que sucedían en el *Quattrocento*.

Para respaldar tanto el tema como la forma en que era consumado, en 1905 Warburg utilizó otra *Muerte de Orfeo* (Fig. 74), estampa que sirvió como ilustración de *Metamorphosis* de Ovidio, en 1497. La imagen vinculada con su texto corrobora la labor de la imprenta como un dispositivo por el cual la Antigüedad, en este caso la ovidiana, se mantuvo y transitó en otras zonas culturales (Warburg, 2005k, 545).

Con el trabajo del maestro ferrarés, agrupado con *Bacanal con Sileno* (Fig. 75) y *Batalla de Tritones* (Figs. 76-77), de Andrea Mantegna, grabados desvelados en el artículo de “Durero y la Antigüedad Italiana”, de 1905, además de la retórica muscular de Antonio del Pollaiuolo que se patentiza en los grabados *Lucha de desnudos* (Fig. 96) y *Hércules y los gigantes* (Fig. 99), conseguimos atestiguar la existencia de la Antigüedad italianizada en grabados de Durero, como *Efecto de los celos* (Fig. 78), imagen que demuestra cómo se introdujo la Antigüedad en un ambiente donde prevalecía la tradición medieval rescatada por las cortes borgoñonas. Las estampas de Mantegna y Pollaiuolo tienen la misma función que la imagen de Orfeo, son transmisores de fórmulas que favorecen el distanciamiento entre objeto y sujeto a partir de su rasgo pagano, el cual no tiene contacto directo con la tradición astrológica. La claridad exagerada con que se indica la musculatura de las imágenes de Pollaiuolo permitía una recepción más sencilla de fórmulas *all’antica* (Warburg, 2005s, 217). No solo en *Efecto de los celos* vemos esto, Durero hizo anteriormente una xilografía de *Hércules* (Fig. 79) en la que las *ninfas* están a punto de masacrar a unos personajes que se sitúan en el suelo (Warburg, 2005k, 404, 406).

En 1908, en “El mundo de los dioses antiguos y el primer Renacimiento en el norte y en el sur”, *La Muerte de Orfeo* ferrarés comparte lugar con *Melencolia I* de Alberto Durero (Fig. 84). Warburg calificó *Melencolia I* como ese trabajo el cual se aleja del velo italiano y decide reunirse de modo más explícito con la Antigüedad, concretamente la tardía, a través de la tradición astrológica helenístico-oriental (Warburg, 2005n, 410). De repente ambos grabados encarnan dos estados en la creación del espacio para el pensamiento lógico en la lucha por la liberación: *La Muerte de Orfeo* proporcionaba la separación estilística necesaria para la inclusión de temas y *Pathosformeln* afines a la Antigüedad en una zona de tradición *alla francese*; *Melencolia*, por su lado, ejemplifica el paso que dio Durero de apartarse de lo declarado por Italia para recurrir a conquistar una vez más el arte clásico, esto dentro de un plano astrológico. La idea del resurgir de la Antigüedad como una cualidad característica del distanciamiento se hace vigente en una imagen de contenido astral.

Los *Pathosformeln* alcanzaron productos cuya referencia a la Antigüedad funciona como tono crítico de los eventos sociopolíticos del momento, como lo es el *Hercules Germanicus* de Hans Holbein el joven (Fig. 121), al cual Warburg se refirió en su artículo de 1920, “Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero”. Esta imagen pareciera conservar el tipo de *La Muerte de Orfeo*, la ménade se ha mezclado con Lutero para hacer una estampa de alto contenido político, en la que el reformador, portando una piel de león, golpea de forma excesivamente violenta a sus supuestos enemigos (Warburg, 2005t, 570), entre ellos Aristóteles, santo Tomás y Guillermo de Occam; y de su nariz cuelga una cuerda que amarra al papa (Ginzburg, 1994, 52). Warburg (2005t, 570) solamente hizo mención del vínculo de dicha imagen con la teratología al servicio de la política; no obstante, gracias al historiador italiano Carlo Ginzburg (1994, 52), nos damos cuenta de que el *Hercules Germanicus* fue una herramienta de la propaganda erasmiana, es decir, que lo que Holbein planteó es una crítica a Lutero y a toda su empresa, y visualizó la monstruosidad luterana a partir de las fórmulas expresivas que la Antigüedad proporcionó.

En el panel 41¹⁹³ del *Atlas Mnemosyne*, *La Muerte de Orfeo* del Maestro ferrarés se establece como una fórmula de la destrucción y del sacrificio (Fig. a.41.11); es integrante de las figuras que gestionaron la liberación de la expresión (Warburg, 2010a, 72). El grabado ferrarés comparte la tabla del *Atlas* con imágenes que también tratan el tema de Orfeo. En el *cassone* de Jacopo del Sellaio divisamos a Orfeo y Eurídice en el Inframundo (Fig. a.41.12), en el segundo, la *ninfa* es arrebatada de Orfeo por razón de que este rompió la condición que le había dado Hades: la de no mirar a Eurídice mientras todavía se encontraran en su reino. La violencia con que la *ninfa* es tomada corresponde a las fórmulas agitadas para la representación del movimiento procedentes de la Antigüedad, que los artistas del Renacimiento utilizaron (Warburg, 2005k, 401). Baldassare Peruzzi asimismo pintó *La Muerte de Orfeo* (Fig. a.41.13), la cual tiene gran similitud con el grabado ferrarés. Esta forma *all’antica* de Orfeo contrasta con la ilustración de *Orfeo* de la *Nozze di Pesaro* (Fig. a.41.14), que está estilizada según la Antigüedad *alla francese* tal y como era proyectada por ciertos círculos en Italia (Warburg, 2010a, 62).¹⁹⁴

Igualmente, en el interior del panel, los *Pathosformeln* invaden las obras de corte religioso, como el relieve del *Milagro de San Bernardino*, de Agostino di Duccio (Fig. a.41.4), que contiene individuos con ropajes agitados análogos a las *ninfas* que están listas para abatir a Orfeo. Las fórmulas frenéticas se injertan en los que van a iniciar la flagelación de Cristo en el cuadro de Luca Signorelli (Fig. a.41.8), o en las figuras dramáticas que halan a Cristo en el camino al calvario, como se ve en el cuadro de Ercole de’ Roberti (Fig. a.41.9). La aparición de las *ninfas* en cuanto que *Pathosformeln* impetuosos está contenida en el dibujo atribuido a Filippino Lippi de *Dos brujas junto al fuego mágico en el trípode* (Fig. a.41.15), en el que la *ninfa* florentina encarna a la bruja en distintos productos artísticos de la época. El manejo de modelos femeninos con atuendos en estado dinámico es fortalecido por una estatuilla hecha en bronce, que puede que simbolice a Hécate (Figs. a.41.17a-b). El *David* de Andrea del Castagno repite posturas oriundas de la Antigüedad (Fig. a.41.18), particularmente del pedagogo de las Nióbides (Warburg, 2005k, 406). El dibujo de la *Crónica Pictórica*, donde Pirro sacrifica a Polixena (Fig. a.41.19), en conjunto con los Hércules, confeccionado cada uno por Gianfrancesco Caroto (Fig. a.41.20) y Antonio

193 En la presente investigación no se trataron las siguientes obras de este panel: Niccolò di Giacomo di Nascimbene, *Medea*, ilustración (Fig. a.41.1); *Escenas de la historia de Medea*, ilustraciones, c. 1450-1460 (Fig. a.41.21-2); *Escenas de la historia de Medea*, de *Metamorfosis* de Ovidio, 1586 (Fig. a.41.3); Maestro Giorgio, *Cáritas*, copa, 1520 (Fig. a.41.5); Georg Pencz, *Cristo llama a los niños*, grabado, c. 1548 (Fig. a.41.6); Ercole de’ Roberti, *La mujer de Asdrúbal conduce a sus hijos al templo ardiendo*, pintura, c. 1480-1490 (Fig. a.41.7); Taller de Michele da Verona, *Orfeo amansando a los animales*, pintura, finales del siglo XV y comienzos del siglo XVI (Fig. a.41.10); Albrecht Altdorfer, *Aquelarre*, dibujo, 1506 (Fig. a.41.16) (Warburg, 2010a, 72).

194 Podemos encontrar más ejemplos de estas ilustraciones en el panel 36 del *Atlas Mnemosyne* (Fig. a.36) (Warburg, 2010a, 62).

Pollaiuolo (*Fig. a.41.21*), acentúan el agrado y persistente manejo de fórmulas que hicieran alusión a la expresión, en este caso de corte violento y destructivo (Warburg, 2010a, 72).

Recurramos al panel 5 del *Atlas* el cual nos es referenciado desde el panel 41.¹⁹⁵ Aquí exploramos distintas obras, en su mayoría naturales de la Antigüedad, que funcionan como modelos para la conformación de fórmulas expresivas (*Pathosformeln*) (*Figs. a.5.1-10, Figs. a.5.13-23*). Nos parece importante resaltar un fresco de Pompeya de la *Muerte de Penteo* (*Fig. a.5.11*), en sumo grado similar al grabado ferrarés de *La Muerte de Orfeo*, que recalca la reincidencia de ciertas poses en numerosas alegorías de la Antigüedad. Los cimientos clásicos del tema de la muerte de Orfeo en la estampa ferrariense quedan protagonizados por: un fragmento de una copa de fondo blanco, de finales del siglo V a.C. (*Fig. a.5.121*), y dos *stámnos* áticos con figuras rojas, de la primera mitad del siglo V a.C. (*Figs. a.5.122-3*). A su vez, debajo de estas piezas aparece el cuadro de Jacopo del Sellaio (Warburg, 2010a, 22) comentado inicialmente en el panel 41, como garantía del influjo de Orfeo en el Renacimiento (*Fig. a.5.124*).

Pasemos al panel 49,¹⁹⁶ en el que Andrea Mantegna afirma su tarea como transmisor de *Pathosformeln* (Warburg, 2010a, 90). El hamburgués puso las dos partes de la *Batalla de los Tritones* (*Figs. a.49.71-2*), además utilizó el grabado *Bacanal* (*Fig. a.49.8*), del mismo artista, el cual cumple la misma función de propagador de la Antigüedad italianizada. Por último, se advierte una estampa de la *Muerte de Orfeo* por Francesco Novelli (*Fig. a.49.9*), que tuvo como base un dibujo procedente del círculo de Andrea Mantegna, y que resulta inevitable ligar con la *Muerte de Orfeo* ferrariense, y con el dibujo del mismo tema de Durero.

Del mismo modo, *El Efecto de los celos* se incorpora en el *Atlas Mnemosyne* (*Fig. a.57.8*), en el panel 57,¹⁹⁷ que nos sitúa frente a las fórmulas expresivas de Durero (Warburg, 2010a, 22). El grabado forma parte de una serie de obras y dibujos del artista alemán donde es notable la influencia de Italia en su primera concepción de la Antigüedad. Prestamos atención a una copia del *Primum Mobile* del Tarocchi (*Fig. a.57.1*), que como bien referimos en el capítulo 2, es una figura constituida *all'antica*, a pesar de que el *Primum Mobile* es propio de la tradición astrológica medieval relativa a la armonía de las esferas planetarias. Además de esta copia del *Tarocchi*, Warburg introdujo la *Retórica, Filosofía, Prudencia, a Melpómene, Mercurio y Caliope* (*Figs. a.57.51-6*); lo cual revalida el peso del mazo de cartas como vehículo de diferentes temas o motivos. También descubrimos la copia que fabricó Durero de la *Batalla de los Tritones* de Mantegna (*Fig. a.57.3*), referente inmediato de la forma de representación de figuras paganas. La estampa *Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis* (*Fig. a.57.6*) certifica el empleo de las fórmulas (fórmulas expresivas de la destrucción) asimiladas por Durero para escenas caóticas y violentas. El *Efecto de los celos* está a la par del dibujo de *La Muerte de Orfeo* basado en el grabado italiano (*Fig. a.57.7*), ya expuesto numerosas veces. Finalmente nos detenemos en el cuadro *Hércules lucha contra los pájaros del estínfalo* (*Fig. a.57.9*), en el cual, en conjunto con el dibujo de *Dos grupos de un "Rapto de las sabinas"* (*Fig. a.57.10*), se proclama el efecto que tuvieron al principio los trabajos

195 En las notas del panel 41 dice textualmente

Pathos de la destrucción [cf. panel 5] Sacrificio. La ninfa como bruja. Liberación de la expresión (Warburg, 2010a, 72).

196 En la presente investigación no se trataron las siguientes obras de este panel: Andrea Mantegna, *Portaestandardte*, pintura, 1484-1494 (*Fig. a.49.11*); Círculo de Andrea Mantegna, *Los senadores*, grabado, 1495 (*Fig. a.49.12*); Andrea Mantegna, *La introducción del culto de Cibeles en Roma*, grisalla, 1505/1506 (*Fig. a.49.2*); Andrea Mantegna y su taller, *Juicio de Salomón*, grisalla, 1505/1506 (*Fig. a.49.3*); Andrea Mantegna, *Las heroínas romanas Tuccia y Sophonisba*, grisalla en bronce, 1505/1506 (*Figs. a.49.41-2*); Andrea Mantegna, *La familia cortesana de Ludovico Gonzaga*, fresco, c. 1470 (*Fig. a.49.5*); Andrea Mantegna, *Altar mayor de San Zeno en Verona con tondo y grisalla*, pintura, 1457-1459 (*Figs. a.49.61-3*) (Warburg, 2010a, 90).

197 En la presente investigación no se trató la siguiente obra de este panel: Alberto Durero, *Cristo entre los doctores*, pintura, 1506 (*Fig. a.57.4*) (Warburg, 2010a, 104).

de Antonio del Pollaiuolo a la hora de componer cuerpos desnudos y destacar ciertas partes de la musculatura del personaje. Un claro precedente para la pintura son las *Labores de Hércules* realizadas por Pollaiuolo (Warburg, 2005k, 404, 406); en cuanto al dibujo, sabemos por Warburg (2001, 18) que está basado en un trabajo hecho por el artista italiano, actualmente perdido.

En último lugar nos parece importante rescatar el dibujo que creó el artista alemán que personifica a Maximiliano I sobre un carro triunfal (*Fig. a.57.11*), a la manera de Petrarca, y, por lo tanto, a la manera de los planetas en las obras inherentes a los Hijos de los planetas (*Vd.* el apéndice 3). Este dibujo refuerza la importancia de la Antigüedad italianizada hasta en representaciones festivas de corte político, como lo es este *carro trionfale* rodeado de *ninfas* danzantes.

3.3.3. Baccio Baldini: relaciones entre el estilo all'antica y el estilo alla francese

Estudiemos ahora a un artista central en la vida académica de Aby Warburg: Baccio Baldini. Empecemos con un trabajo propio de la astrología, el llamado *Calendario Baldini*, el cual comprende imágenes unidas a textos que configuran a los Hijos de los planetas, tema respecto del destino claro del ser humano por haber nacido bajo un signo zodiacal específico y bajo la regencia de un planeta (*Vd.* el apéndice 3). Ahora bien, estos grabados cumplen una función dual en los trabajos del hamburgués, son tanto destructores como creadores del espacio para el pensamiento lógico. Son transmisores iconográficos de distintos aspectos de los planetas, como evidenció Warburg al hablar de la forma en que se habían realizado los demonios astrales encima de sus *carri trionfali* en el grabado de *Practica*, de Gaffurius (*Fig. 56*). El *Calendario Baldini* es fruto de la supeditación de la vida humana a la regencia astral, lo que implica que deberíamos remitirnos a él como una serie de obras que contribuyen a la alianza mágica entre el objeto y el sujeto; sin embargo, así no fue visualizado por Warburg. El investigador se valió concretamente de dos ediciones del *Calendario*, y recurrió a los grabados de los *Hijos del planeta Venus* (*Figs. 47-48*) y de los *Hijos del planeta Mercurio* (*Figs. 61-62*). En esta parte nos referiremos a las dos ediciones de los *Hijos del planeta Venus*.

La primera mención de dichas estampas sucede en la tesis doctoral. Warburg las contrastó con el carácter en que están efectuadas algunas de las figuras femeninas de la *Primavera*, y con el modo como Botticelli definió a Venus en el *Nacimiento de Venus*. La *Primavera* y los grabados de Baccio Baldini comparten el escenario, el cual simboliza perfectamente la fusión que hay entre la tradición medieval y la astrológica, ya que estamos frente a un jardín de amor cortesano, donde el planeta Venus reside, que es típico del Medioevo, conservado por las cortes borgoñonas, y del gusto de la sociedad florentina (Warburg, 2005a, 343). La Venus Baldini está vestida de caza, debajo tiene danzas populares; la Venus Botticelli del *Nacimiento de Venus* está desnuda, con sus cabellos agitados, y las mujeres que bailan en la *Primavera* son *ninfas* que encarnan a las tres Gracias. En los cuadros de Botticelli la Antigüedad se ha filtrado en un espacio astrológico-medieval; en los grabados de Baldini, creeríamos que estamos frente a una tradicional imagen de los Hijos de los planetas (*Vd.* el apéndice 3), pero Aby Warburg demostró en artículos posteriores que tal aseveración es rebatible.

El hamburgués volvió a tratar a los hijos de Venus de Baldini en “Acerca de las *imprese amorose* en las más antiguas estampas florentinas”, de 1905, documento en el que posicionó las dos ediciones del tema como un punto clave en los cambios estilísticos que ocurren en la época. En el interior de un objeto contribuyente al pensamiento astrológico empezó a aflorar una conciencia de vitalidad *all'antica* frente al estatismo borgoñón. En el jardín de Venus una bailarina sufre una metamorfosis entre la 1ª y la 2ª edición: el primer caso es una típica mujer engalanada a gusto de la corte, la cual desempeña perfectamente su papel dentro de la perpetuación de una herencia astrológico-medieval. Empero, en la segunda imagen la bailarina ha tomado una postura propia de las ménades del rito báquico. Los ropajes y cabellos agitados se acoplan con las alas etruscas, las cuales hacen de esta una figura ideal; en ella comienza la liberación de la expresión humana dentro de los atavíos suntuosos medievales que van de la mano con los astros demoniacos (Warburg, 2005j, 140-141). Aunque esto no refiere directamente a una

emancipación intelectual, hemos de tomar en cuenta que la independencia humanista de los controles astrológicos utilizó como una de sus armas el resurgimiento de la Antigüedad a través de los *Pathosformeln*. Por lo tanto, la alteración de una estampa de contenido astrológico involucra una intromisión de figuras *all'antica* en el pensamiento tardo-medieval que continuaba predominando en el *Quattrocento*.

Aby Warburg esbozó su tesis respecto de la posibilidad de que las obras hechas por Baccio Baldini fueran en realidad de Sandro Botticelli en sus años de juventud. En el caso de poder corroborar tal hipótesis, el artista florentino significaría en su totalidad el primer momento de liberación que se dio en el Renacimiento temprano, es decir, la liberación por medio del rasgo dionisiaco de la Antigüedad. Desde la segunda edición de los *Hijos del planeta Venus* y la conformación ideal del *Nacimiento de Venus*, Botticelli fue visto por el hamburgués como uno de los personajes más importantes en cuanto a la constitución de estilos que es intrínseca al proceso de desvincular a los astros respecto del destino humano. En “Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara”, de 1912, el historiador consideró a Botticelli como el libertador de la diosa Venus de las fuerzas medievales práctico-astroológicas, como podemos verla en el *Nacimiento de Venus*, en contraposición al planeta con indumentaria de caza en su carro triunfal con ruedas zodiacales del *Calendario Baldini*. El título de campeón de la moda *all'antica* se refuerza si Botticelli es el hacedor de los *Hijos de los planetas* de Baldini, ya que ahí inicia su tienda contra el gusto borgoñón cuyas cadenas tenían implicaciones astrológicas.

Tomemos el panel 39 del *Atlas Mnemosyne*. Los *Hijos del Planeta Venus* (Figs. a.39.21-2) acompañan a *El Nacimiento de Venus* (Figs. a.39.9) y a *La Primavera* (Figs. a.39.11-11c) de Sandro Botticelli. Estamos ante imágenes que instituyen el estilo ideal o el camino hacia el estilo ideal, ya que nos encontramos con las dos ediciones del tema realizado por Baldini. La autoridad del mítico grabador en la composición del estilo renacentista *all'antica* se fortifica con la presencia de uno de los *Platos Otto*, el grabado circular que muestra a Lorenzo de Medici y a Lucrezia Donati (Fig. 67 y Fig. a.39.3), adoptado por Warburg en una sucesión de artículos de 1905; en el que Lucrezia, en un artefacto de cortejo, goza de las mismas alas etruscas que posee la bailarina hija de Venus. La vestimenta de Lucrezia se contrapone a la de Lorenzo, ciertamente el vestido ostenta gran cantidad de elementos de la moda *alla francese*, pero la vitalidad y la fuerza expresiva de la *ninfa florentina* con que se mueve, en conjunto con su cabello, demuestran que la figura hace remembranza de la pasada gloria olímpica (Warburg, 2005i, 226) (Warburg, 2005j, 136-141). Otro de los *Platos Otto* que subraya esta idea es el de *Judit* (Fig. 71), la cual igualmente porta las alas de la medusa etrusca. Con *Judit* Warburg volvió a mencionar la inclusión de la *ninfa* como la presencia de energía y jovialidad que surgía dentro de una atmósfera flamenca, “seca” y carente de vida (Warburg, 2005j, 140, 145).

Debemos recordar que los *Platos Otto* pertenecen a las artes aplicadas, el surgimiento de la Antigüedad en este tipo de arte nos indica que los cambios estilísticos y las variadas percepciones de dioses y figuras eran muy cercanos a la sociedad florentina. En el panel 39, como parte de las artes aplicadas, vemos la impresa de *Giuliano de Medici* que tiene a Palas Atenea (Fig. a.39.4), a su lado hay una Palas *all'antica* realizada en intarsia procedente del Palazzo Ducale (Fig. a.39.5). Warburg reforzó la noción del estilo ideal de Palas en el Renacimiento con un dibujo del círculo de Sandro Botticelli (Fig. a.39.6), y su introducción en las artes aplicadas con un tapiz de 1491 (Fig. a.39.8), uno de los vehículos predilectos en la transmisión y conservación iconográfica, el cual si en principio tiene función como transmisor de la moda borgoñona, aquí es entendido como una pieza manipulada para la conveniencia estilística italiana, y consecuentemente como un medio de liberación de la expresión por medio de fórmulas expresivas.

Asimismo, ubicamos el dibujo derivado del círculo de Botticelli (Fig. a.39.10), extraído del relieve de un sarcófago romano, el cual Warburg citó en su tesis doctoral (Warburg, 2005a, 83-84), que nos permite seguir con la corroboración de la hipótesis de la Antigüedad como modelo para la representación de movimiento intensificado. La *Alegoría de la abundancia* de Botticelli (Fig. a.39.12), la *Joven dama con cornucopia* (*Abundantia*) de Bernardino Pinturicchio (Fig. a.39.13), y la *Fortuna* de Bernardo Buontalenti (Fig. a.39.14), realzan la atracción por la tendencia antiquizante. Seguidamente

distinguiamos tres variaciones del tema de *Apolo y Dafne* (Figs. a.39.15-17), que aluden a la persecución y transformación de Dafne, cuyo dramatismo recae en el atuendo, así como sucede en el cuadro de Botticelli *Palas Atenea doma al centauro* (Fig. a.39.18), o en la *ninfa* de *Los hombres célebres en el Elíseo* de Andrea Riccio (Fig. a.39.20).

Volvamos a Baccio Baldini. En “Crónica pictórica de un orfebre florentino”, de 1899, Warburg mencionó por primera vez el grabado *Lucha por el calzón* (Fig. 58). El tema de esta estampa es vernáculo de la cultura borgoñona, pero Baldini la personalizó, inclinado a mostrar motivos que se alejen del estatismo cortesano y se dirijan a un espacio ideal antiguo (Warburg, 2005i, 223-224). La Antigüedad tardía debe agradecerles a las cortes borgoñonas el inculcar el agrado en Italia por las imágenes con un aire profano, ya que este fue uno de los terrenos más fértiles en cuanto al resurgir de los dioses olímpicos. En su artículo de 1905, “Intercambios artísticos entre el norte y el sur en el siglo XV”, Warburg relacionó este grabado de Baldini con uno del mismo tema elaborado por el Maestro de las banderolas (Fig. 66), ambos basados en una obra nórdica actualmente perdida. La estampa del Maestro de las banderolas nos concede reforzar que efectivamente sí se dieron intercambios culturales entre el norte y sur de Europa, y que el grabado fue uno de los medios por excelencia para tal acontecimiento.

La Lucha por el calzón de Baldini fue aplicado por Warburg para establecer relaciones entre Maso Finiguerra y el mítico grabador. Hemos de tener claro que ambos autores simbolizan al artista orfebre del *Quattrocento*, en ellos podemos entender los gustos de la sociedad ya que la mayoría de sus productos fue destinada a satisfacer lo que los clientes quisieran. Por lo tanto, los giros y tensiones entre la moda *alla francese* y *all'antica* que veamos en estos artefactos nos pueden ayudar a razonar acerca de las tendencias que empezaban a surgir en el pueblo florentino. Por ello, estos trabajos son tan sustanciales para la comprensión de cómo los estilos se conformaron. El hecho de que Baldini tome un tema cortesano e introduzca motivos propios del ideal clásico nos dice que la Antigüedad empieza a ganar terreno en la percepción de las artes y de distintos personajes en el Renacimiento italiano.

El panel 38¹⁹⁸ del *Atlas* expone *La Lucha por el calzón* (Fig. a.38.21) al lado de imágenes relacionadas con la vida cortesana (Warburg, 2010a, 66). Con dos bustos, uno del círculo de Andrea del Verrocchio (Fig. a.38.11) y otro de Stefano Ricci (Fig. a.38.12), Lorenzo de Medici aparece como protagonista en la apreciación por lo cortesano y el uso de este tipo de utensilios en la sociedad florentina. Varias imágenes, entre ellas los *Platos Otto*, conservan componentes del amor cortesano (Figs. a.38.1-3, Figs. a.38.5-6). En esta clase de objetos la *ninfa florentina* comienza a hacer acto de presencia, rasgo notable en la Medea del grabado de *Jasón y Medea* atribuido a Baccio Baldini (Fig. a.38.8). Además, el hamburgués fortaleció la importancia de Maso Finiguerra respecto de las elasticidades entre las corrientes *alla francese* y *all'antica* en las artes menores con dos dibujos de la *Crónica Pictórica*: el *Teseo en Creta* (Fig. a.38.91) y el *Rapto de Helena* (Fig. a.38.92), que conocemos por su inclusión en los textos del investigador (Warburg, 2005d, 133).

La estampa de *El amor vengado* (Fig. 68 y Fig. a.38.14) también está presente en el panel. Las mujeres que amarran y desean abatir al Amor están representadas a la manera cortesana. Sin embargo, en “Intercambios artísticos entre el norte y el sur en el siglo XV”, artículo publicado en 1905, Warburg propuso que la postura del dios recuerda la forma en que Marsías era mostrado en el arte antiguo (Fig. 70). El hamburgués planteó un posible intermediario entre la fórmula de Marsías y el dios atado: el *San Sebastián* de Martin Schongauer (Fig. 69); esta imagen es de suma relevancia ya que comprueba que la Antigüedad igual pudo haber resurgido en el norte y que, a partir del intercambio cultural, ciertas formas de representación llegaron al sur, zona la cual difundiría el estilo *all'antica* y lo transmitiría una

198 En la presente investigación no tratamos las siguientes obras de este panel: *Hijos del Sol*, grabado, c. 1460 (Fig. a.38.7); atribuido a Lorenzo di Credi, *Retrato de una joven dama*, pintura, c. 1485-1490 (Fig. a.38.10); *Caza del oso*, grabado, Florencia, c. 1465-1480 (Fig. a.38.18); *Escenas cinegéticas*, grabado, c. 1460 (Fig. a.38.19); *Persecución de salvajes*, grabado, c. 1465-1480 (Fig. a.38.20) (Warburg, 2010a, 66).

vez más internacionalmente, es decir, nuevamente al norte (Warburg, 2005i, 226). A la vez, el tema del *amor vengado* está unido a la literatura contemporánea, como Petrarca,¹⁹⁹ el cual se basó en el *Cupido cruciator* de Ausonio, lo que implica que el contenido proviene de la Antigüedad. Warburg reforzó el ligamen del grabado con la Antigüedad al incluir en el panel una pintura mural de Pompeya del mismo tema, realizada entre el 14 y el 27 d.C. (Fig. a.38.13), y corroboró su difusión en el Renacimiento con un cuadro de Luca Signorelli (Fig. a.38.15). En la estampa la Antigüedad se ha disfrazado bajo el gusto cortesano de lo carnavalesco, e inicia un proceso de despojo de tales vestimentas a partir de una consideración *all'antica* del Amor, suministrada por el norte de Europa en un mártir bíblico que tiene como base un referente clásico: Marsías.

En la configuración del panel vemos debajo de la *Lucha por el calzón* una *Danza moresca* realizada en Italia (Fig. 59 y Fig. a.38.22), con personajes ajenos al estilo ideal italiano y característicos de la tradición *alla francese*. Esta imagen se contrapone a la *Lucha por el calzón* en cuanto a cambios estilísticos. Con la *Danza moresca* Warburg pone el caso de una obra que sucede al mismo tiempo que la introducción del estilo ideal en las obras de Baldini, lo que señala que no hay una serie de pasos en la liberación; mientras en ciertas piezas la Antigüedad brota, en otras distinguimos cómo imágenes italianas pretenden asimilar casi en su totalidad la estética y los temas borgoñones.

No debemos olvidar la inserción que hizo Warburg de Botticelli en este panel. En *El banquete de Nastagio degli Onesti en el pinar* (Fig. a.38.4), de Botticelli, pareciera que Warburg consolidó la unión entre la literatura contemporánea (el *Decamerón* de Giovanni Boccaccio) y las artes plásticas. Tanto en las artes literarias como en las plásticas se utilizó la Antigüedad para representar diversos momentos en escenas que refieren a lo cortesano, en este caso notamos la persecución de una mujer la cual sigue el modelo de ropajes en movimiento. Igualmente advertimos una ilustración efectuada por Sandro Botticelli para la *Divina Comedia* (Fig. a.38.16). De acuerdo con Warburg (2005q, 565), los dibujos de Botticelli para Dante Alighieri muestran la fase estable del estilo *all'antica* liberado por el artista florentino desde los *Hijos del Planeta Venus* de Baldini y los cuadros del *Nacimiento de Venus* y la *Primavera*.

La procedencia borgoñona de la *Lucha por el calzón* o la *Danza moresca* (*Quaresma*) fue incluida por Warburg (2010a, 54) en el panel 32²⁰⁰ del *Atlas*, en el que encontramos la *Lucha por el calzón* del Maestro de las banderolas (Fig. a.32.21) acompañado por otro repertorio de obras del mismo perfil (Figs. a.32.22-24). Estas están conectadas con el juego y el entretenimiento; por lo tanto, es fácil encontrar las distintas figuras que las componen en las artes aplicadas, como danzantes morescos en un tablero de ajedrez (Figs. a.32.1A-B). El hamburgués puso gran cantidad de ejemplos de danzas morescas y danzantes (Figs. a.32.2-9, Fig.a.32.19), los cuales llegaron hasta artistas italianos como Francesco del Cossa (Figs. a.32.16-18). Además, el historiador se sirvió de otra colección de leyendas populares como los monos que roban a un comerciante (Figs. a.32.13-14). Relacionado con lo anterior divisamos un dibujo de Alberto Durero de monos danzando (Fig. a.32.15). Por último, Warburg ejemplificó la importancia de la fiesta con un cuadro flamenco del Triunfo del carnaval (Fig. a.32.20), y con la *Lucha entre Carnaval y Cuaresma* realizada por el Bosco (Fig. a.32.25).

El uso del arte del norte por parte de los artistas italianos puede constatararse en muchos casos como una de las vías que tomó el sur para estimular la conformación de estilos en sus obras, ya que al ser imágenes opuestas a lo que estaban acostumbrados a realizar, estas podían propiciar una mayor fuerza

199 El mismo Petrarca está representado en el panel con un grabado del *Triunfo del amor* realizado hacia 1460-1470 (Fig. a.38.17) (Warburg, 2010a, 66).

200 En la presente investigación no se trataron las siguientes obras de este panel: *Banquete*, "Comiendo el pavo", del códice Hüge-Scheppele, 1455-1472 (Fig. a.32.10); atribuido al maestro de María de Borgoña, *Mujer desnuda sobre un pavo portado por hombres*, dibujo, 1470-1480 (Fig. a.32.11); *Hombre danzando ante una estatua de Venus*, copia de una ilustración del *Calendario del 354*, dibujo, comienzos del siglo XVI (Fig. a.32.12) (Warburg, 2010a, 54).

en tanto que creación respecto de las artes plásticas. La *Pietà* del Maestro E. S. (Fig. 65) como raíz de una *Pietà* producida por Miguel Ángel (Fig. 64), demuestra que, a través del grabado, el norte funcionó como un modelo de confrontación respecto del estilo ideal italiano, el cual favorecía la realización de obras de arte con un nuevo carácter. Esto tiene su parecido con la experiencia de Alberto Durero con el arte antiguo, ya que la influencia de la Antigüedad italianizada se vio limitada, y con buen criterio, por la tradición nórdica con la que se había formado Durero, lo que favoreció no solo que el artista alemán conociera el rasgo apolíneo de la Antigüedad, sino que compusiera imágenes con un estilo innovador. Las relaciones que estableció Durero con la Antigüedad nos llevan a un tema clave en la correspondencia de las imágenes con el concepto de liberación en tanto que emancipación intelectual del ser humano: la Fortuna.

3.3.4. La Fortuna: la autodeterminación del ser humano

La reconquista de la Antigüedad por parte de Durero es uno de los símbolos más importantes en cuanto a la idea de la emancipación en el nivel estilístico, ya que el artista alemán procedió a eliminar los excesos caóticos que el velo italiano había creado a partir de la Antigüedad. Uno de los ejemplos de los cuales se sirvió Warburg fue *La gran Fortuna* o *Nemesis* (Fig. 80), grabado comentado en “Durero y la Antigüedad Italiana”, de 1905. La imagen nos ayuda a entender la racionalización del estilo ideal que surgía en Italia, con el levantamiento del rasgo apolíneo de la Antigüedad. Al mismo tiempo, como veremos a continuación, Warburg posibilitó que conociéramos, en el tema de la Fortuna, un distanciamiento entre objeto y sujeto en la categoría de contenido.

El hamburgués le dedicó a la Fortuna gran parte del panel 48²⁰¹ del *Atlas*, concebida como la insignia respecto del ser humano que se libera (Warburg, 2010a, 88). *La gran Fortuna* de Durero (Fig. a.48.26) hace acto de presencia en la tabla, junto con imágenes que muestran la Rueda de la Fortuna (Figs. a.48.3-5, Fig. a.48.8), alegoría de la inevitabilidad del destino relativamente al ser humano. Esta noción ineludible es reforzada por el *Libro delle Sorti* de Lorenzo de Spirito (Fig. a.48.19), que será discutido con mayor detalle en el apartado del “El grabado como destructor”, ya que es la prueba de la supeditación al destino en un juego relacionado con la Fortuna.

Al sentido fatalista se enfrenta la Fortuna vista como componente de la posible autodeterminación del ser humano, tal y como se relacionó con la vida de Rucellai. El panel nos revela la fachada del Palazzo Rucellai (Fig. a.48.9), que conserva un relieve de la Fortuna que funcionó como blasón de Rucellai (Fig. 38 y Fig. a.48.18). La fabricación de esta imagen se da a manera de gratitud hacia la diosa por sus riquezas; la Fortuna se visualiza como mástil de un barco, con una vela en sus manos, controlando la ruta que el navegante vaya a establecer. En este momento la diosa empieza a pensarse bajo términos de autonomía y libertad. Warburg introdujo varios ejemplos de la figura femenina sobre un barco, con una vela, o con una tela movida por el viento (Figs. a.48.10-11, Fig. a.48.17, Fig. a.48.20, Fig. a.48.27, Fig.

201 En la presente investigación no se trataron las siguientes obras de este panel: *Fortuna*, del *Livre d'Othea* de Christine de Pisan, 1405-1410 (Fig. a.48.1); Hans Holbein el Joven, *Fortuna favorece a los necios*, dibujo, 1515 (Fig. a.48.2); Maestro de las ilustraciones de Boccaccio, *Guerra de Fortuna contra la pobreza*, del *Livre de la Ruine des nobles hommes et femmes*, 1476 (Fig. a.48.6); *El papa Pío II en el reino de Fortuna*, grabado, siglo XV (Fig. a.48.7); autor portugués (?), *San Juan en Patmos*, pintura (Fig. a.48.15); Francesco di Giorgio Martini, *Hippo*, dibujo, 1470-1475 (Fig. a.48.16); Leonardo da Vinci, *Alegoría de la concordancia del rey francés y el Papa*, dibujo, 1516 (Fig. a.48.21); *Kairós (Occasio)*, relieve del púlpito de la Catedral de Santa María Asunta, siglo XI (Fig. a.48.22); *Kairós (Occasio)*, medalla del conde Pier Maria Rossi, siglo XVI (Fig. a.48.23); *Kairós (Occasio)*, medalla del matemático y arquitecto Camillo Agrippa, c. 1580 (Figs. a.48.24-24B); Bernhard Strigel, *El emperador Maximiliano I y su familia*, pintura, 1515 (Fig. a.48.25); Taller de Andrea Mantegna, *Occasio y Poenitentia (según Warburg)*; quizás también *Occasio y Eruditio o Virtus*, antiguo fresco de la chimenea del Palazzo Biondi, Mantua, 1500-1505 (Fig. a.48.28) (Warburg, 2010a, 88).

a.48.29), entre los cuales podemos encontrar ropajes y cabellos en movimiento unidos a los atributos de la diosa, como en la estampa de Nicoletto da Modena (Fig. a.48.14). Warburg a su vez nos ofrece la alegoría de la buena suerte (Fig. a.48.30) y la alegoría de la mala suerte (Fig. a.48.31), como potenciales porvenires dictaminados por el destino (Fortuna).

Afín a la imagen de Rucellai nos topamos con la *Fortuna* adjudicada a Baccio Baldini (Fig. 81 y Fig. a.48.12), en la que Bernardo Rucellai actúa como mástil que sostiene la vela, y Nannina de' Medici controla el timón del barco. Este grabado es partícipe de la instauración del espacio para el pensamiento, la liberación dirigida hacia la emancipación intelectual del ser humano se lleva a cabo en el significado de la obra. Estamos ante una *impresa amorosa* donde Nannina luce *alla francese*, como agente estático que domina el barco; pero la fuerza, vitalidad y movimiento se encuentran en Bernardo, cuyo estilo es más cercano a la Antigüedad. La unión con la familia Medici le proporcionó grandes beneficios a Rucellai, y por ello la imagen simbolizaba su buena fortuna. Por causa de la consulta con Ficino respecto de cómo relacionarse con esta fuerza pagana, Rucellai decidió, de manera autónoma, ir de la mano con la divinidad antigua y conciliar la Antigüedad pagana con su tradición medieval-cristiana, lo que lo libera de un destino fatalista e irremediable (Warburg, 2005I, 192). El mercader optó por ir de acuerdo con los bienes que él mismo quería obtener, la relación con la diosa se supedita a los intereses del ser humano. El grabado certifica que el surgimiento de la Antigüedad y el debate contra el fatalismo determinado no son una mera discusión intelectual, sino que son elementos partícipes del modo según el cual el ser humano se articuló con su entorno.

3.3.5. El Tarocchi: el desplazamiento de los planetas hacia el norte en medio de la transición entre el Medievo y el estilo ideal

En “El vestuario de los *intermezzi* de 1589: los diseños de Bernardo Buontalenti y el *Libro de Cuentas* de Emilio de' Cavalieri”, artículo escrito en 1895, Aby Warburg utilizó por primera vez el *Tarocchi* del círculo de Mantegna. Este mazo de cartas resulta una de las claves en el papel del grabado como transmisor tanto en el nivel formal como en el de contenido. La armonía de las esferas, en principio una teoría propia de la Antigüedad, se transformó en el Medievo y llegó disfrazada hasta el Renacimiento, con la inclusión del *Primum Mobile* (Fig. 53) y la *prima causa* (Fig. 54), novena y décima esferas (Warburg, 2005b, 299). Entonces podríamos decir que tenemos un compendio de imágenes que perpetúan los atavíos medievales. Sin embargo, los motivos accesorios en movimiento (*bewegtes Beiwerk*) se apropiaron de la manera en que el *Primum Mobile*, una invención de los custodios de la Antigüedad, fue representado. La reconquista inicia en el mismo terreno en el que la Edad Media pretendió imponerse en el nivel ideológico. El conocimiento procedente de la Antigüedad respecto de distintas figuras hace acto de presencia en el *Tarocchi*, como sucede con *Talía* (Fig. 55), musa que se queda en la Tierra, tema de la Antigüedad tardía conservado por autores como Marciano Capella, el cual está vigente en el Renacimiento no solo en las cartas sino en imágenes provenientes de la teoría musical del momento, como el grabado de *Practica música* de Franchinus Gaffurius (Fig. 56). La teoría musical clásica persiste, aún bajo las transformaciones medievales, en el Renacimiento, donde su representación visual empieza a ser dominada una vez más, poco a poco, por temas e ideas particulares de la cultura grecorromana.

La mención de Marciano Capella señala la importancia de la supervivencia de la Antigüedad a través de la vía mitográfica. Warburg dio otro ejemplo de esta ruta con Macrobio. Se refirió a Apolo como guía de las Musas y las Gracias, tema que encontramos en *Saturnalia I* de Macrobio, el cual sobrevivió en textos mitográficos, y que alcanzó el grabado de Gaffurius. Aparte de esta caracterización mitográfica de Apolo, distinguimos, una vez más en la estampa de Gaffurius, el perfil astrológico del planeta Apolo-Sol dentro de las esferas. Innegablemente esto tiene su semejanza con el *Tarocchi*, en el que la carta de Apolo encabeza la de las musas, pero el dios planetario se duplica y al mismo tiempo es dividido en la sección de los planetas. Gracias a la mitografía, la Antigüedad tardía se abre paso en la forma en que los temas son elaborados en el Renacimiento, y perdura por razón de su inserción en la imprenta.

A partir del artículo “El mundo de los dioses antiguos y el primer Renacimiento en el norte y en el sur”, publicado en 1908, podemos ver cómo el hamburgués trató del *Tarocchi* como puente de transmisión de figuras que se han liberado en el nivel expresivo y que lograron llegar hasta el norte de Europa. Con este artefacto, los planetas bajo una forma más cercana a su pasado olímpico, se han perpetuado internacionalmente y, por lo tanto, a pesar de su alto contenido astrológico, podemos ver este mazo de cartas como un propiciador del espacio entre objeto y sujeto. Hemos de considerar que para Warburg uno de los posibles puntos para que el *Tarocchi* llegara a Alemania es Padua, donde los humanistas de Nürnberg se reunían para los distintos estudios que se encontrasen realizando. Esto nos hace suponer que las connotaciones astrológicas del *Tarocchi* pudieron ser abordadas desde un punto de vista más humanista, y corrobora la relación existente entre la emancipación humanista y el resurgimiento de la Antigüedad.

En el *Tarocchi* descubrimos que el planeta Mercurio (Fig. 83) no se ha despojado de su poder astral. No obstante, su semblante ha dejado de ser medieval, en favor de un estilo ideal anticuario. Al mismo tiempo, si nos fijamos en el planeta Saturno (Fig. 87), la liberación no se da por medio de ropajes agitados, sino a través de la recuperación de su vieja identidad como el Cronos que devora a su hijo. La Antigüedad en proceso de liberación no está presente solo en un cambio estilístico, sino en un cambio temático. En 1909, en “Arte religioso y cortesano en Landshut”, Warburg recalcó la relevancia del *Tarocchi* como parte tanto de las rutas astrológicas cuanto de las mitográficas. Las entidades planetarias del mazo tienen uno de los referentes mitográficos más significativos en los textos del hamburgués: el *Libellus de imaginibus Deorum*, herramienta fundamental para la sobrevivencia de los dioses en las artes plásticas y la literatura. Su influencia se ejemplifica, entre otros casos, en el *Mercurio* (Fig. 83, Fig. 90) y en la *Venus* (Fig. 82, Fig. 93) del *Tarocchi* (Vd. notas 152 y 156). La alianza entre las descripciones e imágenes del *Libellus*... con el interés por la representación del movimiento intensificado, hace del *Tarocchi* uno de los objetos más reveladores en cuanto a la conformación de estilos a través del Renacimiento, cosa que queda evidenciada en el peso que ejerció en la concepción que hubo respecto de la Antigüedad y la astrología en Alemania, como explicaremos a continuación.

La moda *all'antica* se insertó en este mazo de cartas, lo que permitió que fórmulas expresivas se propagaran a zonas como Alemania, y que en otros trabajos procedentes del arte de la estampa se perpetuara la Antigüedad italianizada, todo esto sin dejar de pertenecer al ambiente astrológico. Una de las mejores demostraciones de ello es *Eyn nyge Kalender* de Stephan Arndes, calendario que despliega a los dioses según el *Tarocchi*, como sucede con Mercurio y Saturno (Figs. 85-86). De acuerdo con Warburg es viable pensar que el *Tarocchi* arribó a este calendario por medio de las obras realizadas por Hans Burgkmair, como lo comprueba el *Mercurio* de este grabador alemán (Fig. 89). Tanto las imágenes de Burgkmair como las de *Eyn nyge Kalender* permitieron que los dioses del *Tarocchi* llegaran a dominar las fachadas de edificios y casas alemanas, lo que implica que las formas antiguas se introdujeron en espacios cada vez más cotidianos y, por lo tanto, que la sociedad empezó a apreciar los astros bajo un perfil muy diferente del acostumbrado (Warburg, 2005n, 409-410; Warburg, 2005n, 439, 443). Estas estampas alemanas proporcionaron una vía para el conocimiento artístico-cultural de la Antigüedad italianizada en el norte, fueron un sendero por el cual las figuras liberadas del gusto borgoñón se mostraban ante el ser humano bajo un estilo más cercano al Olimpo.

En el panel 50-51²⁰² del *Atlas* habita parte de las cartas del *Tarocchi*, en el primer conjunto encontramos individuos cuya vestimenta agitada hace evidente la inclinación por el estilo *all'antica* (Figs. a.50-51.12-10). La primera de estas imágenes es el *Primum Mobile* (Fig. a.50-51.11), comentado anteriormente. Warburg (2010a, 93) posicionó debajo de este grabado un dibujo con una escena de un relieve neoático en la que dos sátiros y una ménade que porta una pandereta acompañan a Dioniso

202 En la presente investigación no se trataron las siguientes obras de este panel: Naipes modernos de la serie de los *Tarots de Marseille* (Figs. a.50-51.4-411) (Warburg, 2010, 92).

(Fig. a.50-51.2). Pareciera que el historiador quiso demostrar que el *Primum Mobile* tiene como origen estilístico un modelo antiguo, el cual se encuentra en la ménade, cuya pandereta ha sido sustituida por una esfera. Al mismo tiempo, acentúa el gusto por los temas dionisiacos en el *Quattrocento*. En el segundo conjunto del *Tarocchi* se despliegan los planetas en comunidad con la octava esfera (Urania), el *Primum Mobile* y la *prima causa* (Figs. a.50-51.31-10). También notamos dos pinturas de Andrea Mantegna: el *Parnaso* (Fig.a.50-51.5-5B1) y *Minerva ahuyenta los vicios* (Fig. a.50-51.6). Recordemos que el *Tarocchi* fue producido dentro del círculo de Mantegna, lo que nos dice que el parecido estilístico con el artista italiano es innegable. En el *Parnaso* hay mujeres vestidas *all'antica* con ropajes en movimiento, las cuales encarnan a las nueve musas. A su vez, en *Minerva ahuyenta los vicios* vemos el uso de indumentarias agitadas para incorporar las acciones y emociones de la escena. La forma *all'antica* de las musas y las figuras femeninas por parte de Mantegna se confirma en un grabado hecho de acuerdo con un dibujo del artista italiano (Fig. a.50-51.5B2).

Eyn nyge Kalender se asoma en el panel 59 del *Atlas* (Figs. a.59.31-7), relacionado con otra serie de estampas alemanas en las que los planetas son los regentes del año (Figs. a.59.11-9). Asimismo, son protagonistas los grabados de Hans Burgkmair (Figs. a.59.21-7), que, como bien sabemos, pudieron haber funcionado como intermediarios entre el *Tarocchi* y el Calendario de Arnolds. Bajo la consideración de que los trabajos de *Eyn nyge Kalender* fueron confeccionados según Burgkmair, nos fijamos en una sucesión de obras que muestran a los planetas en diversas fachadas alemanas, lugares en los que culmina el desplazamiento de formas *all'antica* para representar a los planetas (Figs. a.59.41-4-5).

3.3.6. Dios como herramienta para la liberación astrológica

No solamente en el humanismo inició la contienda por la liberación astrológica. Personajes como Girolamo Savonarola, Pico della Mirandola y especialmente Martín Lutero llevaron la batalla a territorio cristiano, con el rechazo del dominio astrológico y la proclamación de Dios como único regidor sobre el ser humano. A partir de 1920 (“Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero”), Lutero se convirtió en uno de los ejes centrales para el concepto de liberación en Aby Warburg. No obstante, cabe señalar que, como veremos en la sección intitulada “El grabado como destructor”, la Reforma y en algunas circunstancias el mismo Lutero se sirvieron de la astrología y teratología como armas políticas en contra de sus enemigos, lo que elimina el espacio para el pensamiento al unir eventos de la realidad con causalidades supersticiosas.

Al momento de tratar productos panfletarios que se difundieron en la época de la Reforma, el hamburgués se refirió a la comprensión de la religión cristiana como mecanismo que hace frente a las cadenas fatalistas astrológicas, tal es el caso de un grabado del *Libellus consolatorius* de Georg Tanstetter (Fig. 107). Este texto en conjunto con sus imágenes pretendía tranquilizar a las masas frente a la profecía del diluvio; es decir, es partícipe del conflicto astrológico-político que se estaba llevando a cabo. Estos son tratados que se aprovechan del cristianismo para despojar a los planetas de su poder demoníaco. En la imagen los planetas observan desde lo alto a los campesinos, y no intervienen en la vida humana por razón de que están sometidos a Dios, el cual está representado por una mano que sale de las nubes. En este sentido podemos considerar el grabado del *Libellus consolatorius* como un agente que pretende liberar al ser humano de sus atavíos astrológicos a través de la fuerza divina cristiana (Warburg, 2005t, 462).

3.3.7. La racionalización de la astrología

Por último, en este apartado de “El grabado como creador” trataremos de tres ejemplos que exhiben perfectamente el acto de racionalizar la astrología. Cada una de las imágenes que analizaremos tiene un pasado íntimamente ligado con la concepción mágica del universo. Sin embargo, estos trabajos lograron distanciarse de las fuerzas irracionales que los ataban, y las subyugaron al juicio del ser humano. Revisaremos a continuación la racionalización del hombre zodiacal, de un *monstrum propheticum*, y de la melancolía.

3.3.7.1. El hombre zodiacal como herramienta para la medicina

En “The Franz Boll Lecture”, de 1925, Warburg se volvió a servir de *Eyn nyge Kalender*, pero esta vez no trató de la relación estilística entre los planetas alemanes y los del *Tarocchi*, sino que se fijó en el proceso de liberación del hombre zodiacal. En *Eyn nyge Kalender*, los elementos astrológicos que encontramos en la imagen del hombre zodiacal tienen una función científico-médica, supeditados a las necesidades humanas: son indicadores para el sangrado. La estampa es cómplice de la creación del espacio para el pensamiento en tanto que las figuras zodiacales han pasado a ser herramientas para la ciencia de la salud.

3.3.7.2. La cerda de Landser despojada de su poder como monstruo profético

En su artículo de 1920, “Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero”, Warburg expuso el grabado *La Cerda de Landser* de Durero (Fig. 124). La criatura de la estampa es parte de los *monstra* del periodo: una cerda con dos cuerpos, ocho patas, y una cabeza. En principio creeríamos que esta obra de la imprenta se hizo en función de estimular la creencia en la teratología profética, y que pertenecería al mundo mágico-irracional, pero no es así como el hamburgués la visualizó. *La Cerda de Landser* no cumple la intención de dispositivo político-profético que tienen, por ejemplo, el texto e imagen de Brant (Fig. 125), el cual recurrió a una profecía propia de la Antigüedad para exaltar el poder de Maximiliano; en realidad, la imagen de Durero tiene más un interés científico ante un fenómeno exótico. La distinción del grabado en cuanto al propósito de su elaboración permite el distanciamiento respecto del objeto, hemos de verlo como una racionalización de un evento que por el momento nos resulta inexplicable, un trabajo de observación ante las anomalías naturales.

3.3.7.3. *Melencolia I*: el genio artístico liberado del fatalismo saturnino

Melencolia I (Fig. 84), comentado anteriormente con *La Muerte de Orfeo*, es la obra predilecta de Aby Warburg para hablar del proceso de liberación astrológica que llevó a cabo el ser humano en su intento de experimentar la emancipación intelectual. Durero se convirtió en la figura del Renacimiento que enmarca la batalla entre las tradiciones *alla francese* y *all'antica*, donde la última triunfa con ciertas limitaciones impuestas por el legado del norte del alemán, el cual lo facultó para posteriormente acercarse a la Antigüedad por medio de su lado apolíneo, y para desprenderse del rasgo italiano báquico aprendido del norte de Italia. La restauración de valores antiguos empezó a ir de la mano con la derrota de los regentes planetarios, lo que llevó a Durero a realizar el grabado *Melencolia I*.

La estampa representa un cambio dentro de las concepciones astrológicas de la época. El ser melancólico no deja de ser saturnino, es decir, la astrología no se ha eliminado, solo se ha transformado la relación con ella. La lucha por la creación del espacio para el pensamiento lógico provocó la rendición de los demonios planetarios, pero no su destierro; *Melencolia I* se encuentra, por lo tanto, en una fase de transición donde los astros juegan un papel sumamente importante, pero ahora el ser humano se ha convertido en un ente con autodeterminación, así como en Rucellai con la Fortuna. Se ha erigido un lugar para la razón dentro de un ambiente mágico donde todavía están presentes los influjos planetarios. El humanismo de la imagen es proporcionado por la unión entre las teorías de Marsilio Ficino y Cornelio Agrippa, influidos ambos por el *Picatrix* (Vd. el apéndice 2). Ficino ofreció la posibilidad de luchar contra la melancolía, donde era viable sacar del estado maniaco saturnino al genio artístico. La probabilidad de un ser reflexivo no va desligada de la práctica astrológica de disponer de un planeta benigno como Júpiter frente al planeta maligno de Saturno. Por su parte, Agrippa proveyó herramientas para sustituir los planetas en caso de que estos no se encuentren en la constelación. Para este caso Durero utilizó el cuadrado numérico de Júpiter, el cual es sumamente importante ya que, si llegamos a considerar los rayos presentes en la obra como las influencias de Saturno, nos damos cuenta de que los

dos planetas se han abstraído de sus formas antropomorfas demoniacas y han pasado a ser símbolos que tienen una serie de implicaciones en el ser alado, el cual probablemente represente el alma humana melancólica y reflexiva. Esto quiere decir que hay un distanciamiento en la forma de los dioses; ciertamente no estamos en presencia de las divinidades olímpicas, pero sí podemos notar un acto de racionalización y abstracción de elementos mágicos, los cuales estaban anteriormente fusionados en una figura que apelaba al ser humano por su parecido. La causalidad supersticiosa de los astros tenía forma humana, el objeto y el sujeto estaban articulados en una personificación astral. La lucha entre Júpiter y Saturno es algo que para el hamburgués pareciera suceder dentro del alma de la figura, que por ello está sumida en la meditación profunda. El pensamiento y la razón contemplativa están presentes en el compás y en la esfera que conforman parte de la escena (Warburg, 2005t, 481, 483, 485).

Con *Melencolia I* se pretendió, a la vez, restaurar los rasgos propios de un estilo que se acercara más al arte grecorromano. En este grabado podemos ver el resurgir del lenguaje formal clásico, cosa que evidenció el historiador con la figura de Eridanos, dios fluvial, la cual sabemos que fue conocida por Durero, ya que se encuentra en una de las enjutas del arco de la puerta de un grabado de la *Sagrada Familia* que efectuó el alemán (Fig. 127). Entonces, *Melencolia I* involucra tanto el resurgimiento estilístico de la Antigüedad cuanto parte de la lucha por la liberación en cuanto a su relación con la conformación de estilos y, por lo tanto, con la creación artística, así como el carácter emancipador humanista del control sobre los influjos planetarios (Warburg, 2005t, 509).

En el panel 58²⁰³ del *Atlas*, *Melencolia I* (Fig. a.58.8) comparte espacio con el grabado de Ulse-nius, también original de Durero (Fig. 123 y Fig. a.58.1), que como veremos en el siguiente apartado, es colaborador de la asociación astrológica entre el sujeto y el objeto al mostrar la correspondencia entre la profecía de Lichtenberger y la enfermedad del personaje. Del mismo modo, distinguimos la estampa de la *Sagrada Familia* nombrada con anterioridad (Fig. a.58.5), que conserva la figura procedente de la Antigüedad del dios fluvial, cuya pose grecorromana era bien conocida por el alemán ya que la repitió en dos dibujos, donde vemos tanto a un hombre como a una mujer en actitud contemplativa (Figs. a.58.6-7). El uso de la postura reflexiva a principios del Renacimiento está presente gracias a una lápida de un prelado, proveniente de Italia (Fig. a.58.9) (Warburg, 2010a, 106).

Con *Melencolia I* damos fin a la consideración de las distintas funciones que cumplió el grabado en tanto que creador del espacio para el pensamiento lógico en el constructo conceptual de Aby Warburg. A continuación, procederemos a presentar la función del grabado como destructor del espacio, lo que dio paso a la regencia de fuerzas irracionales sobre el ser humano dentro del proceso de lucha por la liberación astrológica.

3.4. El grabado como destructor

En este apartado estudiaremos primero cómo los calendarios se convirtieron en uno de los espacios más importantes para la regencia de los planetas. A partir del control de los meses, los demonios astrales tenían en sus manos el destino de todos los seres humanos; cada hijo de un planeta específico tenía una sentencia de vida predeterminada, y sería percibido por la sociedad a partir de su parentesco planetario. Seguidamente tomaremos el *Libro delle Sorti* como el primer ejemplo de cómo se relacionó el ser humano con su destino mediante la producción de herramientas práctico-astrológicas, en este caso relacionadas con el juego. Consecutivamente analizaremos la mezcla entre la matemática y el fatalismo astrológico en el horóscopo, en el que la lectura esquemática del cosmos se encuentra en función de determinar el destino del ser humano. Una vez contemplada esta combinación entre

203 En la presente investigación no se trataron las siguientes obras de este panel: Alberto Durero, *Joven con balanza y vara (Sol lusstittiae)*, dibujo, c. 1498 (Fig. a.58.2); Alberto Durero, *Sol lusstittiae*, grabado, 1498-1499 (Fig. a.58.3); Alberto Durero, *Retrato de Johannes Kleeberger*, pintura, 1526 (Fig. a.58.4) (Warburg, 2010a, 106).

componentes racionales e irracionales, enfocaremos el *Astrolabium planum*, aquel documento relativamente al cual Warburg demostró la supervivencia de la Antigüedad en la Edad Media a través de tratados práctico-astroológicos en los cuales confluyen las distintas tradiciones astroológicas y mitológicas (Egipto, Babilonia, India, Arabia y Grecia), que alcanzan a insertarse en el arte y el pensamiento del Renacimiento.

Tras el *Astrolabium planum* divisaremos el papel del grabado en la transformación de los dioses en divinidades políticas. La astrología política fue una de las armas más utilizadas en la época de la Reforma, tanto por sus enemigos cuanto por sus simpatizantes. Las distintas profecías y eventos históricos se explicaban por medio de la intervención astroológica, los planetas se volvieron los delegados de cada uno de los sectores de la sociedad que estaban inmersos en los conflictos del momento. El mismo Martín Lutero cayó en este juego, a partir del uso de la teratología y la astrología para atacar a los opositores de su proyecto reformador.

Finalmente, presentaremos el grabado de la profecía de Ulsenio realizado por Alberto Dürero, que está en contraposición a la racionalización de la astrología que vimos en el apartado anterior. Recordemos cómo en *Eyn nyge Kalender* se supeditó el hombre zodiacal a las necesidades médicas. En este caso veremos lo contrario: la medicina está sometida a las fuerzas irracionales producidas por las profecías tanto teratológicas cuanto astroológicas.

3.4.1. El destino de los hijos de los planetas

En el “Grabado como creador” hablábamos de que los grabados del *Calendario Baldini* podían ser tanto destructores como creadores del espacio para el pensamiento lógico. El semblante destructivo de dicho calendario fue justificado por Warburg con los grabados de los *Hijos del planeta Mercurio* (Figs. 61-62), en su artículo de 1902, “El arte del retrato y la burguesía florentina: Domenico Ghirlandaio en Santa Trinità, los retratos de Lorenzini de Medici y su familia”. Los hijos de los planetas (Vd. el apéndice 3) intervienen en la percepción que tiene la sociedad respecto de los artistas; estos son orfebres, hijos de Mercurio, su oficio es el de aquel artesano que de todo hace según lo que el cliente quiera. El genio artístico no tiene cabida en esta concepción, el artista como ser humano se encuentra subordinado a su destino como hijo planetario. La estampa de los hijos de Mercurio de Baldini simboliza perfectamente la relación del artista con su entorno social, regulada por una concepción astroológica de su función en el mundo. El medio impreso perpetúa la forma en que se veían y eran vistos los distintos hijos planetarios, la civilización humana astroológicamente determinada sobrevive a través de la imprenta (Warburg, 2005f, 162, 174).

En su artículo de 1912 respecto del Palacio Schifanoia, Warburg empleó un grabado borgoñón para referirse a los dioses bajo su disfraz y poder astrales (Fig. 95). En la imagen miramos a Venus con sus hijos, la composición de la diosa difiere de la de la Venus en su *carro trionfale* y vestida de caza de los grabados de Baldini del mismo tema (Figs. 46-47), o la Venus del *Salone dei Messi* de Cossa (Fig. 18). En esta estampa los dioses protagonizan una tradición donde ejercen como padres astrales que explican y controlan el destino de sus hijos (Vd. el apéndice 3). En este caso, los hijos de Venus se ubican en un jardín cortesano como parejas de amantes (Warburg, 2005q, 428-429).

En el escrito de Lutero y la Reforma de 1920, Warburg volvió a tratar *Eyn nyge Kalender*, preocupado esta vez no solo por la cercanía de los planetas a patrones clásicos, sino por el texto que hay debajo de las figuras. Con Saturno (Fig. 86) nos damos cuenta de que el *Tarocchi* ha logrado darle un carácter de Cronos Griego al demonio astral. Sin embargo, el texto describe la vida de los hijos de Saturno y da direcciones del destino fatalista de aquellos, desdichados y de mal temperamento. Este grabado tiene una condición dual, ya que permite un distanciamiento en cuanto a la representación de los planetas, pero la presencia de la magia sigue vigente en su función como calendario planetario que rige la vida del ser humano (Warburg, 2005t, 460). *Eyn nyge Kalender* es, por lo tanto, creador y destructor del espacio para el pensamiento.

3.4.2. *El Libro delle sorti de Lorenzo Spirito: el juego en relación con el destino astrológico*

Uno de los trabajos que ayudó a unificar la teoría del intercambio cultural entre el norte y el sur fue el *Libro delle sorti* de Lorenzo Spirito (Fig. 88), mencionado en 1908 en “Acerca de las imágenes de los dioses planetarios en un calendario en bajo alemán de 1519”. El valor del texto de Spirito residía en que su impresión estuvo a cargo de Stephan Arndes en Perugia, uno de los centros humanistas más importantes en Italia para el norte de Europa. La unión entre las imprentas del sur y el norte es innegable. Además, el documento de Spirito fue producido en un ambiente humanista, lo que da cabida a ver la astrología más allá de su connotación medieval. No obstante, su ubicación en el *Atlas Mnemosyne* nos permite pensar este texto como un exponente de la magia en el pensamiento de la época.

Es posible entender el *Libro delle Sorti* como un integrante de la amalgama entre el sujeto y el objeto por medio de la superstición, esto gracias al panel 23a²⁰⁴ del *Atlas Mnemosyne*, en el que el escrito de Spirito (Figs. a.23a.41-5) está junto con datos astrológicos y amuletos (Figs. a.23a.11-2-21-2), cuyo uso tenía repercusiones en el destino del ser humano. Los grabados del *Libro de las suertes* muestran, cada uno, a Saturno, el juego de preguntas y respuestas ligadas con la astrología, y una rueda de la Fortuna percibida como el porvenir irrevocable del ser humano (Warburg, 2010a, 38). Además, está presente la fusión de tradiciones cristianas y astrológicas en tanto que en Spirito están introducidos reyes procedentes del Antiguo Testamento. Pareciera que a pesar de ser su lugar de producción un ambiente de brote humanista, estamos frente a un producto donde el destino no le pertenece al ser humano, sino a los astros o a la Fortuna. Esta idea se refuerza con el panel 48 del *Atlas* en el que Warburg (2010a, 88) puso la portada del *Libro delle Sorti* (Fig. a.48.19); la tabla está dedicada en gran parte a la Fortuna, por lo que el texto de Spirito pareciera cumplir el mismo papel que observamos en el panel 23a: como ejemplo de las relaciones que el ser humano tuvo con la Fortuna, en este caso, en un juego de preguntas y respuestas en el cual está supeditado el destino humano.

3.4.3. *El uso de la matemática para la adivinación astrológica*

El horóscopo es fundamental si se quieren abordar los vínculos irracionales que se pueden establecer entre el ser humano y su entorno. En esta herramienta astrológica se ensambla la creencia en los astros con la comprensión matemática de la esfera celeste. El horóscopo esquematiza el cielo en formas geométricas y se sirve de la matemática para dictaminar la posición tanto de los signos zodiacales como de los planetas. Seguidamente, el astrólogo procede a interpretar las distintas posiciones estelares para referirse a la vida de un individuo, de una sociedad, o a distintos eventos que sucedieron o van a suceder en determinado momento (Vd. la nota 92 y el apéndice 1). Cualquier cosa relacionada con el ser humano podía supeditarse a la lectura del horóscopo. La estampa se desempeñó como difusora de múltiples horóscopos, en este caso el que nos compete es el grabado del horóscopo de Martin Lutero ejecutado por Lucas Gaurico (Fig. 102), ya que sabemos la magnitud que tenía el suplantar el natalicio real del reformador por un posible natalicio astral que iba ligado con el destino del teólogo como un falso profeta, vaticinio ligado con la gran conjunción planetaria (Warburg, 2005t, 452-455, 457-458, 467, 470). Pero este grabado contiene un añadido que le da mayor peso, un texto de odio hacia el reformador. La percepción que se tuviera del personaje iba íntimamente ligada con el resultado del horóscopo. La vida enlazada con la posición de los astros funcionó como arma política en la época.

La esquematización del cosmos implicaba a su vez sistematizar la vida del ser humano. Las divisiones geométricas de la esfera astral son conocidas como casas (Vd. la nota 92 y el apéndice 1), ahí se organizan los distintos rasgos que conforman la vida. El frontispicio del *Nativität-Kalender* (Fig. 105)

204 En la presente investigación no se trató la siguiente obra de este panel: *Juego de dados astrológico “Jeu de Dodechedrion”*, de Jean de Meung (*Le plaisant jeu du dodechedron de fortune, non mois recreatif, que subtil et ingenieux*), 1560 (Fig. a.23a.3) (Warburg, 2010a, 38).

despliega una representación figurativa de estas casas en conjunto con los demás elementos astrológicos, a saber: los planetas y los doce signos zodiacales. Todos estos componentes se ubican en anillos concéntricos que rodean a la Tierra. El grabado evidencia cómo la vida del ser humano está inmersa en un sistema sumamente complejo del cual no hay escapatoria.²⁰⁵

3.4.4. La supervivencia de la Antigüedad a través de la tradición práctico-astrológica: el *Astrolabium planum*

El *Astrolabium planum* (Fig. 34) fue una de las obras más utilizadas por Warburg para demostrar la supervivencia de la Antigüedad por medio de la ruta astrológica. Los dioses y distintos personajes de la Antigüedad llegaron hasta el Renacimiento disfrazados de demonios astrales, este traje les otorgó el poder de gobernar sobre el destino del ser humano. La *sphaera barbarica* propició la mezcla entre las figuras griegas, babilónicas, egipcias e indias, entre otras. Su conservación en la Edad Media se dio mayoritariamente por medio de los árabes, lo que le proporcionó en muchos casos gran cantidad de atributos del oriente medio (Vd. el apéndice 2). Bajo esta capa de disfraces nos podemos encontrar, en conformidad con Warburg, a la Antigüedad tardía en el *Astrolabium*. Este es un utensilio que participó en la transmisión y propagación de la fusión entre el objeto y el sujeto, en tanto que contiene el sistema cosmológico anual de acuerdo con los decanos, los cuales dirigen, cada uno, diez grados de la eclíptica, lo que implica que hay un total de treinta y seis decanos a lo largo del año (Vd. la nota 90). Los decanos, el Zodíaco y los planetas se componen en el *Astrolabium* en forma de tablas astrales que dictaminaban la vida del creyente en la astrología durante el Renacimiento (Warburg, 2005q, 421).

La ocupación destructora del *Astrolabium* o la tradición superviviente de la Antigüedad que comunicaba repercutió en grandes obras de arte, como el *Salone dei Mesi* del Schifanoia, donde, si bien es cierto que vemos un proceso de liberación en la aparición de los dioses olímpicos en la banda superior de los frescos, la astrología continúa en regencia del alma humana a partir de la elaboración de los decanos en la banda central (Warburg, 2005q, 421-423).

En “The Franz Boll Lecture”, de 1925, el historiador discutió el *Astrolabium planum* junto con una edición del mismo texto realizada en 1494. Warburg rescató la trascendencia de este documento como vehículo de los demonios astrales y como cómplice en la orientación cósmica que tuvo el ser humano a partir del uso de imágenes. En la edición de 1494 del *Astrolabium planum*, hay una stampa italiana en la que un personaje está meditando con un astrolabio, un compás y un sextante (Fig. 128). Como bien dijimos en el capítulo 2, este grabado fue adoptado por Boll como *exlibris*, donde aparece la frase “*Per Monstra ad Sphaeram*”. Podemos pensar el *Astrolabium* como el punto en el que rige la orientación cosmológica demoniaca, del cual se parte hacia las esferas olímpicas, donde nos encontraremos a los dioses con su forma recuperada gracias en gran medida a artistas como Raffaello Sanzio.

En su artículo de 1920 respecto de Lutero y la Reforma, Warburg señaló que en el *Astrolabium planum* efectivamente sobreviven elementos de la Antigüedad bajo una función astrológica. En los grados de Escorpio del *Astrolabium planum* (Fig. 114), distinguimos atributos del dios Asclepio, como la serpiente (Warburg, 2005t, 507-508). A continuación, veremos cómo resurgieron estas propiedades, en conjunto con el signo zodiacal, en el contexto político-astrológico de la Reforma, como sucede en la imagen *Dos monjes*.

205 Algo interesante de la imagen es la presencia de Dios encima de los anillos y la tierra, como aquel que controla y concede poder a los planetas; es decir, al final, de acuerdo con el frontispicio del *Nativität*, nuestro regente último es Dios, y él mismo decide cómo el poder planetario se lleva a cabo sobre el ser humano. Este rasgo nos permitiría pensar en este grabado como parte de la liberación astrológica a partir de la presencia de Dios. Sin embargo, Aby Warburg no trató este rasgo de la imagen en sus textos; por lo tanto, no nos es posible incluirlo.

3.4.5. La función político-astroológica de la Antigüedad

El tema profético de *Dos Monjes* fue ejemplificado por el hamburgués con tres grabados vinculados con el texto de Lichtenberger, los cuales pertenecen a tres ediciones distintas: respectivamente, la de 1492 (Fig. 112), la de 1527 (Fig. 113) y la de 1549 (Fig. 115). El tema tiene su paralelo en la vida real con las figuras de Martín Lutero y Philip Melanchthon, tal conexión con estos personajes fue un intento, por un lado, por parte de los enemigos de la Reforma de proyectar a Lutero como ese ser que viene a causar males en el mundo; por otro lado, los reformadores se sirvieron de la imagen para hablar del sacrificio por parte del teólogo alemán en cargar en su espalda al demonio, relacionado este último con los distintos poderes político-religiosos de la época. El hecho de que la imagen provenga de una profecía astroológica hace de aquella un producto que propicia la unión entre la magia y la razón. Empero, Warburg tomó también en cuenta el uso que se le dio por parte de los combatientes, ya que, si bien es cierto que los enemigos de la Reforma aportaban el poder fatalista astroológico a la profecía, los reformadores se concentraron en servirse de la imagen para mostrar a Lutero como el liberador de los demonios que residían en la Iglesia y en el Imperio (Warburg, 2005t, 470-471, 473, 476). Por semejante dualidad podemos considerar los grabados de los dos monjes tanto como creadores cuanto como destructores del espacio para el pensamiento, todo dependía de quién se sirviera de la imagen y de a qué círculos la difundiera. En síntesis, la profecía seguía sujeta a un pasado astroológico relacionado con conjunciones planetarias. No obstante, es posible visualizar su función política reformadora como un principio emancipador de los atavíos imperiales y religiosos en la época.

Retomemos el último párrafo que escribimos respecto del *Astrolabium planum*. Para Warburg, en las imágenes de los *Dos Monjes* la capucha alargada y puntiaguda del monje Lutero posee una reminiscencia de Escorpio, y el demonio sobre sus hombros puede ligarse con la serpiente de Asclepio. El escorpión y la serpiente son atributos que sobrevivieron como imágenes que rigen un grado, cada una, dentro del signo de Escorpio, el cual está implicado en la gran conjunción bajo la que se cumpliría la profecía. Estos grados y el signo zodiacal se presentan en el *Astrolabium planum* (Fig. 114), que fue, de acuerdo con el hamburgués, el probable referente de las imágenes de las ediciones del texto de Lichtenberger. Si se tomaba en cuenta el peso de Asclepio en la gran conjunción, podía llegar a contemplarse al monje profético de la conjunción planetaria como una figura heroica. El *Astrolabium planum* manifiesta su valor en tanto que difusor de la función adivinatoria fatalista de los dioses, al grado de engranarse con el presagio de los dos monjes que fue reavivado en la época de la Reforma por parte de los partidos inmersos en la contienda religiosa.

Concerniente a los artefactos dispuestos a alarmar o a tranquilizar al pueblo del terrible diluvio de 1524, tenemos *Prognosticatio und Erklerung der grossen Wesserung*, escrito por Johann Carion. En este trabajo existe una imagen que fortalece la comprensión de la astrología desde el punto de vista político (Fig. 108): las disímiles acciones de los altos poderes de la época están asociadas astroológicamente con el poder y actitud de los planetas. Los demonios astrales han personificado al papa, al caballero, al emperador y al campesinado, y bajo su disfraz antropomorfo encabezaron la lucha que acontecía entre ellos, batalla que afectó en gran medida a la sociedad alemana. Los eventos históricos tienen como representantes a las estrellas errantes, la magia se ha ensamblado con la realidad del momento (Warburg, 2005t, 462-463).

El sensacionalismo cosmológico y la representación de la política por medio de los planetas es evidente en estampas que tratan de la conjunción planetaria entre Júpiter y Saturno bajo el signo de Escorpio, con la influencia del planeta Marte. La imagen de los *Prognostica* de Paulus von Middelburg (Fig. 109) circuló de tal manera que en las ediciones alemanas de Lichtenberger (Fig. 110), llegó a simbolizar no solo la conjunción respecto del falso profeta, sino también la guerra de los campesinos, donde Saturno es el campesinado y Júpiter, los altos poderes contra los que buscaban justicia. A diferencia del grabado que encontramos en Middelburg, en el que las estrellas errantes están estáticas una a cada lado, en el texto de Lichtenberger las divinidades astrales luchan en nombre de los disconformes

círculos sociales de la época (Warburg, 2005t, 466-467). En este caso el antropomorfismo de los astros contribuye a la causalidad irracional de los distintos eventos augurados por el ser humano, en tanto que la identificación humana permitía la percepción de los astros como fuerzas reales. La posibilidad de que el toro que se muestra en el grabado de Lichtenberger ejemplifique las actividades de diciembre en los calendarios alemanes (Fig. 111), ayuda a pensar en la astrología como parte esencial del actuar diario de la sociedad.

Warburg volvió a utilizar la lucha entre Júpiter y Saturno con un grabado de 1549 de la profecía de Lichtenberger (Fig. 126), en este caso para subrayar la diferencia que hay entre esta imagen hija del fatalismo astrológico, y el grabado *Melencolia I* de Alberto Durero. En la disputa por el control del destino humano del grabado de Lichtenberger, ni siquiera se muestra al ser humano, en contraposición a lo que sucede con *Melencolia I*, en el cual los planetas se han racionalizado y transformado en símbolos del conflicto interno que el ser melancólico ha sufrido, que es la causa de su estado reflexivo y contemplativo. En la imagen de Lichtenberger únicamente vemos a dos demonios en poses violentas bajo el signo de Escorpio, esta imagen por lo tanto participó como ejemplo de la destrucción del espacio para el pensamiento, ya que no importa que el ser humano no se encuentre, este no tiene decisión alguna frente a la fatalidad cosmológica. Al final, la lucha entre estos dos demonios es lo que va a determinar lo que suceda en el nivel histórico con la sociedad del momento (Warburg, 2005t, 485, 488).

La identificación de demonios planetarios con personajes y eventos históricos queda una vez más indicada con una serie de grabados que se refieren a Martín Lutero, el cual se une a un repertorio de atributos que le pertenecen a Saturno, lo que deja al reformador ya sea como un saturnino o como el mismo demonio astral. Las imágenes de Lutero con una hoz y una rosa (Figs. 116-117) exhiben un cierto carácter ambivalente en el teólogo alemán, ya que, a pesar de sus referencias astrológicas, resultaron del agrado del reformador (Warburg, 2005t, 476-477).

El hamburgués también se valió de una estampa donde advertimos los atributos de Júpiter, Saturno y el Sol (Fig. 118), en ella Saturno tiene una inscripción que dice 'Lutero'. A partir de estas imágenes se le otorgan rasgos astrales al ser humano, lo que ayuda en la apreciación que se le quisiera dar al reformador, ya fuese esta positiva o negativa. Este tipo de obras no permiten el distanciamiento entre objeto y sujeto, ya que a pesar de saber que la lucha por la liberación de Lutero se dio por medio de la teología, aquí su personalidad religiosa queda reducida ante el perfil planetario.

El aporte que podía ofrecer la adivinación profética a los poderes políticos era invaluable, la unión entre los prodigios naturales y los aristócratas justificaba y fortalecía la posición de estos. Aby Warburg introdujo una hoja suelta publicada en 1496, que contiene un texto de Sebastian Brant (Fig. 125), y un grabado de la monstruosa cerda de Landser. Brant utilizó la Antigüedad para respaldar el poder de Maximiliano, ya que en el siglo VII a.C. el adivino Nergal-Etir interpretó la aparición de una sobrenatural cerda como una señal favorable a la potestad del rey Asahardón. Asahardón y Maximiliano comparten una causalidad supersticiosa que ayudó a darles mayor peso a su política y regencia. El grabado ensamblado con el texto suministra una causa irracional del pasado a un personaje contemporáneo de Brant, de esta manera la superstición antigua vuelve aparecer en la época de Reforma para proporcionar poder al ser humano (Warburg, 2005t, 480-481).

Los mismos Lutero y Melanchthon se beneficiaron de los prodigios naturales, la teratología estuvo al servicio de los intereses políticos de los reformadores. Esto queda claro con el uso de *monstra prophetica* en la lucha contra la Iglesia Católica, en el momento en que el clero y el papado son interpretados como criaturas malignas (Figs. 119-120) que promueven la desgracia en la sociedad. Se propicia entonces el empleo de fuerzas irracionales en favor de una ideología, lo que destruye el distanciamiento entre la magia y la razón (Warburg, 2005t, 477, 480). Es interesante ver la actitud política de Lutero en el momento en que rechaza la astrología como aquella que controla su destino, pero al mismo tiempo se vale de criaturas monstruosas en el instante en que quiere creer en un vaticinio divino, o a la hora de usarlas como armas políticas, donde se alientan a través de imágenes la resistencia y la liberación de la

nación alemana respecto del imperio opresor (Warburg, 2005t, 477, 480). Así, toda criatura astrológica y profética será entendida conforme con las necesidades del individuo que las requiera.

En el tema de los *Dos monjes*, discutido anteriormente, la función destructora o creadora llegó a depender de quién manipulara la imagen; en este caso, el ejemplo del manejo de los *monstra* en la época de la Reforma que ofreció Warburg, refiere solo a un lado de la contienda: Martín Lutero. La ambivalencia del papel de los *monstra* se da por razón de que Lutero pretendió, de forma contradictoria, utilizar criaturas destructoras del espacio para el pensamiento lógico para fines liberadores político-religiosos, incitando a la persistencia en mezclar seres procedentes de la tradición irracional pagana con personajes e instituciones reales.

3.4.6. La medicina unida con la teratología y con la astrología

En muchas circunstancias, la salud humana se supeditó a la causalidad mágico-astral, como lo comprueba el grabado que realizó Durero de la profecía de Ulsenius (*Fig. 123*). Warburg posicionó este trabajo como el primer ejemplo de las fases de transición en el proceso de liberación que se enmarca en la obra del artista alemán. Aquí vemos una imagen donde los distintos sucesos humanos tienen como posible origen una conjunción planetaria como sería la de Lichtenberger. En la estampa se escenifica una profecía médica, que tiene rasgos teratológicos, es decir, monstruosos, en la que el mal francés está relacionado con la composición de las estrellas; la ciencia de la salud participa del mundo astrológico adivinatorio, y propone una profecía que tiene que ver con una fatalidad epidémica en la sociedad. La razón y la magia están unidas en un *monstrum propheticum* proporcionado por la medicina ensamblada con el mundo astrológico (Warburg, 2005t, 480).

Como dijimos en el apartado anterior, podemos encontrar el grabado de la *Profecía* de Ulsenius en el panel 58 del *Atlas* (*Fig. a.58.1*), en conjunto con *Melencolia I* (*Fig. 84* y *Fig. a.58.8*). Pareciera que Warburg (2010a, 106) lo situó ahí para establecer un contraste con *Melencolia I*, ya que los dos trabajos son de Alberto Durero y ambos ofrecen distintas percepciones y relaciones respecto de la astrología del periodo. En el caso de Ulsenius la medicina se combina con una causalidad supersticiosa; en *Melencolia I*, el individuo melancólico se ha transformado en un ser reflexivo contemplativo, símbolo del principio de la emancipación intelectual humanista que comenzó en el Renacimiento. Podríamos atrevernos a decir que en el panel 58 están reunidas dos imágenes que encarnan perfectamente la función del grabado como partícipe tanto en la creación como la destrucción del espacio para el pensamiento.

3.5. Conclusiones del capítulo 3

A partir del presente capítulo concluimos que el arte la estampa cumple un papel central en el constructo conceptual de Aby Warburg respecto del proceso de lucha por la liberación astrológica, dirigida hacia la emancipación intelectual del ser humano. Hemos enfocado cuatro funciones del grabado en los escritos del hamburgués:

- (a) El grabado como respaldo,
- (b) el grabado como guía de composición,
- (c) el grabado como creador y, finalmente,
- (d) el grabado como destructor.

En el caso del grabado como respaldo, la estampa tiene el oficio de corroborar hipótesis formuladas por el historiador en sus escritos. Es un refuerzo respecto de ciertas formas de representación, y de las relaciones que se pueden establecer entre la literatura y las artes plásticas renacentistas en correspondencia con la cultura de la Antigüedad tardía. A su vez, bajo esta función, el grabado comprobó el gusto por lo cortesano por parte de la sociedad florentina; las gestas heroicas y las justas de origen medieval,

conservadas en gran medida por la cultura borgoñona, resultaban del agrado de familias como los Medici. Este gozo por la moda *alla franzese* llevó a que la misma Antigüedad fuese mostrada bajo un estilo cortesano y contemporáneo.

Relativamente al grabado como guía de composición, Warburg encontró en el grabado la posibilidad de reconstruir una serie de elementos y eventos a los cuales no le era factible acceder. Con el arte de la estampa se guió para componer cuadros actualmente desaparecidos, además hizo reconstrucciones de un repertorio de fiestas que se llevaron a cabo en el siglo XVI. Debemos recordar que las festividades fueron uno de los rasgos más importantes para el hamburgués si se quería realizar una correcta historia de la cultura (*Kulturgeschichte*), en tanto que en estos eventos confluían las tradiciones *alla franzese* y *all'antica*. Las fiestas fueron uno de los terrenos más fértiles en cuanto a la conformación de estilos y a la percepción que llegó a tener la sociedad respecto de la Antigüedad, tanto bajo su forma astrológica como olímpica.

Después de estas dos secciones, nos concentramos en el problema central de nuestra investigación. Con lo analizado en el capítulo 1 y 2, podemos concluir, en términos generales, que la función del grabado en el proceso de lucha por la liberación es el de partícipe en la creación y destrucción del espacio para el pensamiento lógico. Esto quiere decir que para Warburg el arte de la estampa es un agente activo en la distancia del sujeto y el objeto, lo que implica una liberación de fuerzas supersticiosas en favor del predominio de la razón sobre la vida del ser humano. A su vez, es un causante eficaz en la unión del ser humano con su entorno a partir de lazos mágicos, que resultan en la esclavización del ser humano por parte de poderes irracionales como los demonios astrales. En este capítulo nos dispusimos a tratar por separado los distintos empleos del grabado en este proceso de lucha.

En cuanto al grabado como creador, nos dimos cuenta de que la estampa participa en la creación de espacio en múltiples aspectos. Primero quisimos estudiar al grabado como parte de la configuración de estilos. La difusión y constante uso de la *ninfa florentina* abre paso a la aplicación de fórmulas expresivas en el arte. Con la idea de Burckhardt de la asociación entre el arte y la vida, entendemos cómo estas fórmulas se mostraron ante los ojos de la sociedad en las celebraciones. La *ninfa* es la afirmación de la vida, la juventud extasiada que se contrapone al estatismo *alla franzese*, el cual carece de la fuerza que el mismo *Quattrocento* empieza a exigir. Las formas de representación *all'antica* se divulgaron gracias al grabado, el *Triunfo de Baco* y *Ariadne* perpetúa la inserción del arte grecorromano en la vida y el arte renacentistas en su carácter más agitado y exaltado.

Los *Pathosformeln* se volvieron frecuentes en el sur de Europa; gran cantidad de temas clásicos ajenos a concepciones astrológicas o medievales de la Antigüedad empieza a introducirse en las artes. A través de patrones violentos realizados en grabado, como *La muerte de Orfeo*, la Antigüedad italianizada se propagó internacionalmente hasta llegar a artistas como Alberto Durero. Artífices como Andrea Mantegna y Antonio del Pollaiuolo permiten considerar el norte de Italia como uno de los centros más importantes donde la Antigüedad se tradujo a un estilo cuya claridad permitió que los artistas fuera de Italia pudieran recibir, a través de la estampa, las distintas fórmulas expresivas *all'antica*.

La clave para discernir las tensiones entre el estilo *alla franzese* y el estilo *all'antica* en los textos de Warburg reside en el mítico grabador Baccio Baldini. Por esta razón le dedicamos toda una sección a este artista, en tanto que en él presenciamos uno de los momentos en que la *ninfa* se introdujo en espacios que en principio estaban dominados por la tradición medieval cortesana. En Baldini hay temas borgoñones vestidos *all'antica*, y temas antiguos disfrazados *alla franzese*. Parte de su importancia radica en simbolizar la idea del artista orfebre, en conjunto con Maso Finiguerra, lo que supone que los productos del legendario grabador son de los documentos que podemos encontrar más cercanos a la sociedad florentina. Con ellos estudiamos varias maneras de proceder en el nivel cultural por parte del ser humano. Personajes de la vida real como Lucrezia Donati son representados como figuras ideales anticuarias, dentro de un tema derivado del amor cortesano. Baccio Baldini se transformó en el instrumento perfecto de Warburg para posicionar al grabado como una herramienta fundamental para

conocer la transición desde la Edad Media hasta el Renacimiento, en la que la vitalidad *all'antica* rompe con el estatismo astrológico-medieval *alla francese*.

La noción de emancipación intelectual por parte del ser humano queda más clara en Aby Warburg con su artículo “La última voluntad de Francesco Sassetti”, de 1907, en el que aparece la Fortuna. Anteriormente, el historiador se había servido de la Fortuna para ilustrar cómo Durero rescató el rasgo apolíneo de la Antigüedad, lo que involucra la restauración de un compendio de valores clásicos que estaban nublados por la Antigüedad italianizada. Pero en 1907, el hamburgués notó que el distanciamiento entre el sujeto y el objeto producido en el Renacimiento, consintió en que el ser humano tomara decisiones respecto de cómo relacionarse con las fuerzas paganas. En este caso particular, Giovanni Rucellai se convirtió en el ejemplo por excelencia para Warburg, ya que el mercader prefirió ir de la mano de la Fortuna, y por los beneficios que esta acción le trajo, confeccionó su blasón con la figura de la diosa. Este hombre ilustra la facultad de conciliar la tradición cristiana y pagana en su beneficio y conveniencia. Las correspondencias que estableció Rucellai con la diosa Fortuna quedan plasmadas en el grabado que muestra a Bernardino y Naninna como sustitutos de la divinidad en el tema del barco y la vela: Bernardino es el mástil y portador de la vela, suplantando a la Fortuna en sus funciones. Nannina maneja el timón. La fortuna de Rucellai está vinculada con la unión entre su familia y la de los Medici; la dirección del navío está establecida por los Medici, la fuerza y vigor para el movimiento se encuentra en los Rucellai. El grabado refleja el alcance de las fuerzas irracionales en la vida del mercader, y el concepto de liberación en cuanto a la viabilidad de decidir cómo enfrentarse a la divinidad pagana.

La intromisión de las formas *all'antica* y de temas de la Antigüedad llegó hasta objetos provenientes del ambiente astrológico, como lo fue el *Tarocchi*, mazo de cartas que facilitó la expansión internacional de los dioses paganos a pesar de que estos seguían cumpliendo su función astral. Imágenes como Mercurio, Saturno y Venus se acercan a la pasada gloria de la Antigüedad, esto gracias a la supervivencia de esta a través de la ruta mitográfica, la cual se mezcló con la tradición astrológico-medieval del *Tarocchi*. Este producto participa entonces de la liberación de los dioses de sus atavíos medievales y astrológicos. Los planetas *Tarocchi* llegaron a piezas astrológicas como los grabados de Burgkmair y *Eyn nyge Kalender*, los dioses en proceso de liberarse utilizaron estos vehículos para poder introducirse en espacios más cercanos a la sociedad, como fachadas de casas alemanas, lo que cambiaba la manera en que eran percibidos estos demonios astrales. Esto contribuyó a la creación del espacio a partir del cambio estilístico.

Ahora bien, la liberación astrológica no fue una batalla llevada a cabo solo por los humanistas y por aquellos que pretendían liberar a las figuras de sus cadenas astrológico-medievales, la religión también jugó un papel en el rechazo del fatalismo astrológico y pagano, en favor de aceptar la voluntad de Dios como la única genuina. Los mejores ejemplos dados por Warburg para hablar de ello fueron Savonarola, Pico della Mirandola y Martín Lutero. El grabado colaboró en esta lucha con imágenes del control que ejerce la mano de Dios sobre la supuesta regencia de los demonios planetarios. Por su calidad de circulación masiva, el arte de la estampa funcionó, en parte, para tranquilizar al pueblo respecto de los recientes acontecimientos y vaticinios que había en la época de Reforma, al mostrar a Dios como el contenedor de todo poder astral que quisiera hacer daño al ser humano.

En el último apartado del “grabado como creador” tratamos los grabados partícipes de la instauración del espacio en tanto que propiciaron la racionalización de la astrología. Vimos cómo herramientas que en su momento tenían una función astrológica se sometieron a las necesidades, deseos y beneficios del ser humano. En *Eyn nyge Kalender* se usó al hombre zodiacal por parte de la medicina no bajo su perfil de cosmología aplicada, sino como una guía para la práctica médica del sangrado; esto nos dice que el grabado interviene en la separación entre el ser humano y su entorno, lo que permite realizar prácticas de la salud con imágenes despojadas de su contenido astral. Un caso similar lo encontramos con *La Cerda de Landser* efectuada por Alberto Durero, donde lo que fue un *monstrum propheticum* se convierte en un objeto de observación en cuanto a su exotismo, despojado de todo su poder profético. Finalmente, examinamos *Melencolia I*, estampa que encarna, de acuerdo con Aby Warburg, el proceso

de liberación astrológica que condujo a lo que entendemos hoy en día como el Renacimiento humanista. Lo que en principio era un hijo de Saturno destinado a la desdicha y al sufrimiento se ha transformado aquí en el ser melancólico, reflexivo y contemplativo, que pretende servirse de los influjos planetarios para su propio interés, a saber: el surgimiento del genio artístico.

Respecto del apartado “El grabado como destructor”, observamos primero el papel de la estampa en la difusión del tema de los hijos de los planetas, artefacto astrológico que recuerda al ser humano su destino como hijo planetario, y por consiguiente la forma en que será percibido por la sociedad. En esta sección vemos cómo Aby Warburg se sirvió de productos que provienen de un mismo lugar para hablar por un lado de la generación del espacio y, por otro, de su destrucción. El *Calendario Baldini* continúa siendo un producto astrológico que somete al humano a la regencia demoniaca planetaria. Sin embargo, como vimos en el apartado anterior, en dos ediciones de un tema de este calendario la *ninfa florentina* inicia su liberación de los atavíos astrológico-medievales. Aun así, Warburg recurrió al mismo calendario para referirse a cómo eran visualizados los artistas en el Renacimiento temprano: hijos de Mercurio, artistas orfebres que de todo pueden hacer y que cumplen las exigencias culturales de la sociedad. El mismo caso presentó el hamburgués cuando utilizó *Eyn nyge Kalender*, ya que este escrito demuestra la comunicación de formas de representación que iniciaban su liberación de las cadenas astrológicas *alla francese* y, no obstante, posteriormente, este mismo documento operó como prueba de que todo aquel nacido bajo Saturno sería desdichado y tendría una vida de sufrimiento.

El ser humano se relacionó de distintas maneras con las fuerzas irracionales, una de ellas fue el juego. Nos dimos la libertad de tomar el posible oficio que desempeña el *Libro delle sorti* de Lorenzo Spirito dentro del *Atlas Mnemosyne*. Spirito formuló un juego de preguntas y respuestas supeditado a la astrología y a la Fortuna, vista esta última como un ente del cual el ser humano no puede escapar.

La astrología tuvo la capacidad de mezclar lo racional con la superstición, en el sentido de someter a la ciencia para el beneficio de la adivinación astrológica. Se necesita de la matemática para la lectura de los cielos, y de una percepción mágica de los cielos para su interpretación. El horóscopo se vuelve la herramienta astrológica para leer las estrellas, las concepciones matemáticas permiten esquematizar la esfera celeste en formas geométricas, transformando un momento determinado del movimiento de los cielos en una carta astral, la cual está en la facultad de mostrarnos el futuro de cualquier evento relacionado con la civilización humana. El grabado fue el formato de publicación de gran cantidad de horóscopos, tanto de fundaciones de ciudades como de personas, entre otras cosas. El poder de estos trabajos podía cambiar el rumbo de toda una misión, como el natalicio astrológico de Martín Lutero, el cual ponía en riesgo todo el proyecto reformador. Los grabados de horóscopos iban muchas veces acompañados de textos de odio dirigidos a propiciar formas de percepción respecto de la persona o evento en el cual se basaba la carta astral.

Aby Warburg creía necesario el estudio de la supervivencia de la Antigüedad a través de la herencia práctico-astrológica; la obra por excelencia para realizar esto fue el *Astrolabium Planum*, texto acompañado de grabados en los que sobreviven, combinadas, las tradiciones astrológicas de Grecia, India, Egipto, Babilonia y Arabia. El *Astrolabium* es un instrumento portátil para la adivinación astrológica, en él está dividido cada uno de los grados que conforman la eclíptica. Los grados están ocupados por criaturas encerradas en horóscopos, lo que implica que en este manual para la adivinación la matemática se ha sometido a un oficio supersticioso. La importancia en el Renacimiento del *Astrolabium* fue corroborada por Warburg con los frescos del Palacio Schifanoia, y lo llevó a concluir que este escrito es uno de los promotores más relevantes para la devastación del espacio para el pensamiento, ya que funciona como medio mágico para la subordinación del ser humano a la esfera astral.

En la época de la Reforma, los planetas aumentaron su poder de regencia del destino humano, al introducirse en la política como representantes de las instituciones y clases sociales que se encontraban en conflicto en Alemania. El grabado era una base sensacionalista para propagar imágenes donde los demonios astrales se mezclaron con causas ideológicas. El poder fue tal que las luchas se traducían a una sola batalla entre un planeta y otro, como Júpiter y Saturno, los cuales personificaron la gran conjunción

planetaria y la guerra de los campesinos. Martín Lutero y Melanchthon fueron identificados con figuras que conformaron parte de las profecías que referían a un falso profeta. Estas relaciones fueron conocidas en la sociedad alemana gracias al arte de la estampa. La configuración de Martín Lutero como hijo de Saturno trascendió a que el reformador fuera visto como el mismo planeta demoniaco. El uso de la teratología profética y de adivinación astrológica demuestra cómo la práctica de la superstición permitió dirigir a las masas según la conveniencia de los altos poderes políticos. Para que fuera efectiva tal movilización se necesitó del carácter de difusión masiva que podía ofrecer el grabado.

Por último, quisimos exponer un grabado el cual se contrapone al concepto de racionalización de la astrología. Warburg utilizó la estampa de Ulsenius realizada por Alberto Durero para enmarcar el proceso de liberación dirigido hacia *Melencolia I*. En esta imagen contemplamos una profecía médica: la teratología y la astrología se han ensamblado con el mal francés. En el grabado de Ulsenius la salud del ser humano está encadenada a los *monstra proféticos* y a los demonios astrológicos, en contraposición a lo que vimos en *Eyn Nyge Kalender* con el sometimiento del hombre zodiacal a un bien médico. La posición en bandos opuestos del grabado de Ulsenius y *Melencolia I* funciona como el ejemplo más claro a la hora de hablar de la función del arte de la estampa como destructor y creador del espacio para el pensamiento lógico.

Conclusiones de la obra

A partir de la presente investigación logramos realizar una serie de conclusiones. En el capítulo 1 estatuímos que Aby Warburg conceptuó la Antigüedad tardía como el modelo para la representación del movimiento externo intensificado en el *Quattrocento* italiano. Uno de los modelos más característicos utilizados en el periodo fue lo que el hamburgués denominó la *ninfa florentina*. Esta figura pertenece a esas fórmulas que llegó a crear el Renacimiento a partir de los arquetipos propios de la Antigüedad tardía, nombradas por Warburg *Pathosformeln*. Una vez demostrada la participación del arte greco-romano en la configuración plástica de las agitaciones intensificadas en el *Quattrocento*, Warburg planteó que la introducción de la Antigüedad al periodo se dio por medio de su rasgo dionisiaco, extasiado y en muchos casos decadente, es decir, se introdujo de forma caótica; y que en el *Cinquecento* el rasgo apolíneo, sereno y bello, llegó a derrotar y triunfar, temporalmente, sobre su perfil extasiado y convulso. La noción del Hermes-doble está presente a lo largo de todo el periodo.

El estilo antiquizante del Renacimiento pasó a ser en el constructo conceptual de Warburg la moda *all'antica*, estilo que se contrapuso a la moda *alla francese*, corriente artística propia de las cortes borgoñonas la cual refleja el arte flamenco y conserva la tradición estilística tardo-medieval. Estas dos fuerzas se encuentran contenidas dentro de los productos artísticos, es decir, su batalla se llevó a cabo en las mismas obras, lo que llegó a crear en muchos casos un estilo mixto, el cual iba de acuerdo con las exigencias y gustos del momento. La introducción y difusión de estos estilos es evidente en las artes aplicadas, que fueron para Warburg esenciales si uno quiere entender, culturalmente, las formas de proceder del ser humano en cualquier momento histórico. Las artes aplicadas entran en relación con la importancia que les proporcionó el historiador hamburgués a las fiestas para la realización de una correcta historia de la cultura. En las festividades confluyen el arte y la vida, en ellas están mezclados tanto el estilo *all'antica* como el *alla francese*. En dicho contexto puede llegar a decidirse gran cantidad de elementos para la conformación de estilos en el arte, por razón de que se exhiben los gustos y, por ende, la percepción que tuvo la comunidad del Renacimiento respecto de la Antigüedad.

De acuerdo con Aby Warburg, la Antigüedad tardía realizó una serie de migraciones en función de sobrevivir a lo largo del Medioevo, hasta llegar al Renacimiento; la supervivencia de la Antigüedad (*Nachleben der Antike*) se dio por distintas rutas y su influencia dependería de los intereses del lugar al que llegasen y en el momento en que lo hicieran, al igual que como sucedió en el *Quattrocento*. Los viajes provocaron que los dioses tomaran rasgos de diferentes tradiciones, como por ejemplo la astrología, y que su forma de representación se viera suplantada por vestimentas de diversos tipos, como

los atuendos cortesanos *alla francese*. Con esto claro nos damos cuenta de que la recuperación de la Antigüedad bajo una configuración más próxima a su antiguo aspecto es una manifiesta anúteba hacia los atavíos por los cuales los dioses sobrevivieron durante el medioevo. La tradición *all'antica* fue base para el proceso de lucha por la liberación de los olímpicos de las cadenas de la tradición tardo-medieval, oriental-helenística, astrológica. Las imágenes de esta disputa actuaron como las armas por parte del ser humano para la emancipación intelectual del control fatalista de los planetas. Esto es en sí un conflicto entre la magia y la razón, entre la superstición y la ciencia. En muchos casos el ser Renacentista intentó conciliar las dos fuerzas (irracional y racional) en sí mismo, cosa que podemos ver en Francesco Sassetti y Giovanni Rucellai. A su vez, el intento de autonomía no solo se dio de parte de aquellos humanistas que se habían servido de la Antigüedad como arma, sino también por aquellos que querían el triunfo de Dios sobre los planetas según su sentido astrológico, como acaeció en los casos de Girolamo Savonarola, Pico della Mirandola y Martín Lutero. El último combatió contra la astrología política conformada por sus enemigos, los cuales pretendían llevar al fracaso el proyecto de la Reforma.

La noción del debate por la liberación de las fuerzas racionales por parte del ser humano llegó a ser obtenida por Warburg a partir, en parte, de una serie de autores: Hermann Usener, August Schmarsow, Friedrich Theodor Vischer y Tito Vignoli. Gracias a cada uno de ellos, en conjunto con la conferencia de 1923 realizada por el hamburgués, podemos decir en el nivel general que: en tanto que el objeto se encuentre unido al sujeto, la causalidad supersticiosa, primitiva, predomina; pero si el sujeto logra distanciarse del objeto, un espacio para el pensamiento lógico deviene posible, y la causalidad del entorno se entenderá por vía de la matemática y la ciencia. Este espacio puede ser perfectamente destruido y volveríamos a esa unión supersticiosa con el objeto. El mito no puede ser exterminado ya que es parte de la base del pensamiento humano.

Concluimos el capítulo 1 con la introducción realizada por Warburg para el *Atlas Mnemosyne*, que es el texto donde más clara queda su concepción de liberación. El ser humano está inmerso en un intento por crear ese espacio para el pensamiento racional entre el objeto y sujeto, que puede ser destruido por medio de la superstición en sus distintas formas. En ese espacio habitan dos polos, el apolíneo y el dionisiaco; el ser humano oscila entre ambos, acción necesaria para la construcción artística y conformación de estilos. El punto medio, la *sofrosyne*, es el momento más armonioso para la creación y producción. A la vez, existe un malestar por la dificultad que hay en llegar a este punto, tal condición es necesaria para la constante y distinta producción artística. Las imágenes son agentes activos dentro de la perpetua creación o destrucción del espacio para el pensamiento, son las armas de las que se sirve el ser humano tanto para ser sometido a las fuerzas irracionales, como para liberarse de ellas; por esto el intento de liberación de las divinidades propias de la Antigüedad tardía de sus disfraces astrológicos resulta clave en este proceso dirigido hacia la emancipación intelectual.

Respecto de los resultados obtenidos del capítulo 2, instamos al lector a pensar esta parte como el preámbulo para lo que llegamos a tratar en el capítulo 3, el cual es la sección final en la que respondemos al problema central de la presente investigación. En el capítulo 2 evaluamos cada uno de los grabados utilizados por el historiador; con ellos, vinculados con el constructo conceptual de Aby Warburg establecido en el capítulo 1, pudimos proceder a analizar cómo funcionaron estas imágenes en el proceso de liberación astrológica.

Podemos notar cómo hay una primera mención de la lucha ligada con el arte de la estampa en el artículo de 1907 respecto de Francesco Sassetti, con el grabado de Baldini de *La Fortuna*. Asimismo, en 1908, con su artículo "El mundo de los dioses antiguos y el primer Renacimiento en el norte y en el sur", Warburg empezó a darle mayor importancia a la supervivencia de la Antigüedad a través de la tradición astrológica. Al hacer esto, el grabado adquiere protagonismo en los textos del historiador, característica que se comprueba con el constante uso del *Tarocchi* y la difusión de la forma en que fueron personificados los dioses de aquel en el norte de Europa, como lo reafirman los trabajos de Burgkmair y *Eyn nyge Kalender*. Desde 1908 en adelante Warburg se concentró cada vez más en la disputa por la liberación de los demonios planetarios. Su obra cúspide en cuanto a la relación de estas

imágenes astrológicas con los distintos eventos socio-políticos que sucedieron en la época del Renacimiento va a ser “Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero”, de 1920, documento en el que los productos panfletarios son los actores principales para entender las distintas maneras en que la sociedad se relacionó con el fatalismo astrológico. Con la introducción al *Atlas*, confirmamos la participación del grabado en el proceso de lucha. Su papel es tanto el de destructor como el de forjador del espacio para el pensamiento lógico en el ser humano.

Finalmente, en el capítulo 3 determinamos que efectivamente el arte procedente de la estampa cumple un papel central en el constructo conceptual de Aby Warburg respecto del proceso de lucha por la liberación astrológica. Nos enfocamos en mostrar al grabado bajo cuatro funciones:

- (a) Como respaldo.
- (b) Como guía de composición.
- (c) Como creador.
- (d) Como destructor.

Las estampas que pertenecen a las primeras dos funciones no participan de la liberación astrológica, a pesar de que poseen las cualidades necesarias para funcionar como herramientas liberadoras. Esto se da por razón de que en la presente investigación nuestro interés residió en el papel metodológico del grabado en el constructo conceptual de Warburg a lo largo de sus escritos, lo que implica que nos limitamos a estudiar la función designada a cada objeto artístico por el hamburgués, y no si la imagen tiene la aptitud para calzar dentro del concepto de liberación astrológica que el mismo historiador elaboró.

Las últimas dos funciones son la clave para comprender el papel del arte de la estampa en la liberación. Para Warburg, el grabado es tanto un agente activo en la posibilidad de distanciar el sujeto y el objeto, lo que implica una liberación de fuerzas supersticiosas en favor del predominio de la razón sobre la vida del ser humano; y un causante eficaz en la unión del ser humano con su entorno a partir de lazos mágicos, que resultan en la esclavización del ser humano por parte de poderes irracionales como los demonios astrales.

En cuanto al grabado bajo su oficio creador, vimos la imagen como parte de la conformación de estilos. La propagación y continuo empleo de la *ninfa florentina* abre paso a la aplicación de fórmulas expresivas en el arte. Las formas de representación *all'antica* se divulgaron gracias al grabado. Los *Pathosformeln* se volvieron frecuentes en el sur de Europa, y los temas clásicos ajenos a concepciones astrológicas o medievales de la Antigüedad se empiezan a introducir con mayor fuerza. A través de fórmulas violentas realizadas en el grabado, como por ejemplo *La muerte de Orfeo*, la Antigüedad italianizada se propaga internacionalmente hasta llegar a artistas como Alberto Durero. Debemos considerar al norte de Italia uno de los centros más importantes donde la Antigüedad se tradujo en un estilo cuya claridad permitía que los artistas fuera de Italia pudieran recibir, a través de la estampa, las distintas fórmulas expresivas *all'antica*.

En el mítico grabador Baccio Baldini distinguimos cómo la *ninfa* se insertó en espacios que en principio estaban dominados por la tradición medieval cortesana. Personajes de la vida real como Lucrezia Donati son incorporados como figuras ideales anticuarias, dentro de un tema originario del amor cortesano. Con Baldini, Warburg posicionó el grabado como una herramienta básica para el entendimiento de la transición desde la Edad Media hasta el Renacimiento.

Uno de los personajes más significativos utilizado por Warburg que hace incursión en el grabado es la Fortuna. Con ella, el hamburgués mostró el rescate del rasgo apolíneo de la Antigüedad por parte de Durero. Posteriormente, el historiador notó que el distanciamiento entre sujeto y objeto producido en el Renacimiento permitió que el ser humano empezara a tomar decisiones respecto de cómo relacionarse con las distintas fuerzas paganas. Rucellai se convirtió en el ejemplo por excelencia para esto, ya que el mercader resolvió ir de la mano de la Fortuna. Las correspondencias que estableció Rucellai con la diosa Fortuna quedan plasmadas en el grabado que presenta a Bernardino y Naninna como los sustitutos de la

divinidad en el tema del barco y la vela. El grabado refleja la importancia de las fuerzas irracionales en la vida del mercader, y la posibilidad de liberación en cuanto a la viabilidad de juzgar cómo enfrentarse a la divinidad pagana.

La intromisión de patrones *all'antica* y de temas de la Antigüedad alcanzó incluso productos procedentes del ambiente astrológico, como lo fue el *Tarocchi*, mazo de cartas el cual habilitó la difusión internacional de los dioses griegos a pesar de que estos seguían cumpliendo su función planetaria. Los planetas *Tarocchi* llegaron a distintas obras astrológicas, claros ejemplos de ello son los grabados de Burgkmair y *Eyn nyge Kalender*, los cuales propiciaron la introducción de los dioses en proceso de liberación en la fachada de casas alemanas.

Como observamos en el capítulo 1, la emancipación astrológica no fue una batalla llevada a cabo solo por los humanistas y por aquellos que pretendían liberar a las figuras de sus cadenas astrológico-medievales; la religión también jugó un papel fundamental en el rechazo al fatalismo astrológico y pagano, en favor de aceptar la voluntad de Dios como la única verdadera. El grabado participó de esta lucha con imágenes que muestran con transparencia el control que ejerce la mano divina de Dios sobre la supuesta regencia de los demonios planetarios. El arte de la stampa funcionó en este caso, al mostrar a Dios como el contenedor de todo poder astral posible que quisiera hacer daño al ser humano, para tranquilizar al pueblo respecto de los recientes acontecimientos y vaticinios que había en la época de la Reforma.

Por último, en cuanto a su labor creadora constatamos el sometimiento de imágenes astrológicas procedentes de la stampa a las necesidades, deseos y beneficios del ser humano. El hombre zodiacal de *Eyn nyge Kalender* se ha racionalizado a una guía para la práctica médica del sangrado. *La Cerda de Landser* efectuada por Alberto Durero es la transformación de un *monstrum propheticum* en un objeto de observación científica en cuanto a su exotismo. Asimismo, nos encontramos con *Melencolia I*, donde lo que en principio era un hijo de Saturno destinado a la desdicha y el sufrimiento se ha transformado aquí en el ser melancólico, reflexivo y contemplativo, que procura servirse de los influjos planetarios para su propio interés, a saber: el levantamiento del genio artístico.

Finalmente, terminamos la investigación con la función destructora del grabado. La stampa difundió el tema de los hijos de los planetas, instrumento fatalista que posiciona al ser humano como hijo planetario, rasgo que afecta la manera en que los individuos son percibidos por la sociedad. El ser humano se relacionó de distintas formas con las fuerzas irracionales, una de ellas fue por medio del juego, como sucede con el *Libro delle sorti* de Lorenzo Spirito. El grabado se convirtió en un recurso para la vinculación con los poderes astrales, siempre bajo la consideración de que estos son quienes dominan nuestras vidas.

La astrología tuvo la capacidad de mezclar lo racional con la superstición, en el sentido de someter a la ciencia para el beneficio de la adivinación astrológica. Se ocupa de la matemática para la lectura de los cielos, y se ocupa de una percepción mágica de los últimos para su interpretación. El horóscopo devino en la herramienta astrológica para leer las estrellas, las concepciones matemáticas permiten esquematizar la esfera celeste en formas geométricas, transformando un momento determinado del movimiento de los cielos en una carta astral. La stampa se encargó de diseminar gran cantidad de horóscopos, el poder de estos artefactos podía cambiar el destino de toda una misión, como el natalicio astrológico de Martín Lutero, el cual ponía en riesgo todo el proyecto reformador.

Warburg creyó necesario el estudio de la supervivencia de la Antigüedad a través de la herencia práctico-astrológica; la obra por excelencia para realizar esto fue el *Astrolabium Planum*, texto acompañado de gran número de grabados donde sobreviven, combinadas, las tradiciones astrológicas de Grecia, India, Egipto, Babilonia y Arabia. La relevancia en el Renacimiento de este documento la corroboró el hamburgués con los frescos del Palacio Schifanoia. El *Astrolabium* es uno de los difusores más sobresalientes para la desintegración del espacio para el pensamiento, ya que funciona como medio mágico para la rendición del ser humano ante la esfera astral.

En la época de la Reforma las estrellas errantes aumentaron su poder como regentes del destino humano, al incorporarse a la política en cuanto que representantes de los distintos poderes y clases

sociales que estaban en conflicto en Alemania. El poder fue tal que las luchas se traducían en una sola batalla entre un planeta y otro. Personajes como Martín Lutero y Philip Melanchthon fueron identificados con figuras que conformaron parte de las profecías que referían a un falso profeta. Estas relaciones fueron conocidas por la sociedad alemana gracias al arte de la estampa. El manejo de la teratología profética y de la adivinación astrológica a través del grabado señala el valor de los elementos supersticiosos en el momento de querer movilizar a las masas según la conveniencia de los altos poderes políticos.

En última instancia, mostramos la contraposición a la racionalización de la astrología en el arte de la estampa: el grabado de la profecía de Ulsenius el cual se sitúa como una obra opuesta a *Melencolia I*. En la estampa profética de Ulsenius la teratología y la astrología se unen para dar causa a una enfermedad, el ser humano está encadenado a los *monstra prophetica* y a los demonios astrológicos. La posición en bandos opuestos del grabado de Ulsenius y *Melencolia I* nos sirve como la conclusión más clara en el momento de exponer el papel del arte de la estampa en tanto que destructor y creador del espacio para el pensamiento lógico, núcleo central en la concepción de Aby Warburg respecto del proceso de lucha por la liberación astrológica, dirigido hacia la emancipación intelectual del ser humano en la época del Renacimiento y la Reforma.

La presente investigación ostenta un cambio progresivo (Lakatos, 1983, 65) dentro de los programas de investigación relativos a la producción académica elaborada por Aby Warburg, esto por razón de que metodológicamente demostramos que sin el grabado el hamburgués no habría podido trazar las distintas rutas de supervivencia de la Antigüedad, además de la confirmación de que es clave, en el constructo del hamburgués, la participación de carácter dual de estas imágenes en la contienda entre lo racional y lo irracional en el ser humano.

De acuerdo con Imre Lakatos (1983, 65), un programa está constituido por reglas metodológicas, a saber: las que nos dicen los caminos de investigación que deberíamos evadir, que corresponden a la heurística negativa, y las que refieren a las vías que habríamos de seguir, que corresponden a la heurística positiva. En este caso, procuramos evitar atacar la propuesta central de Warburg respecto de la supervivencia de la Antigüedad en épocas posclásicas (*Das Nachleben der Antike*) orientada a la teoría del distanciamiento y destrucción del espacio para el pensamiento lógico, eje principal del proceso de liberación astrológica; y nos enfocamos en aquellos objetos que nos permiten el crecimiento de conocimiento en cuanto a aquella.

La noción de constantes oscilaciones entre el sujeto y objeto vinculadas con el sometimiento o liberación del ser humano respecto de su entorno, forma parte del centro firme (Lakatos, 1983, 66) del programa de Warburg; sus hipótesis auxiliares fueron nuestro objeto de estudio, es decir, los medios metodológicos utilizados por Warburg como cinturón protector de su centro firme fueron los sometidos a contrastación, específicamente el grabado. Comprobamos aquí que el arte de la estampa conforma una de las herramientas más importantes en cuanto a la protección del centro firme del programa del hamburgués, en tanto que es el producto que se destaca a lo largo de los escritos del historiador en el momento de corroborar que en efecto el ser humano establece disímiles relaciones con las fuerzas irracionales. Lo que hicimos entonces fue definir el grabado como un objeto imprescindible para la defensa del constructo conceptual de Aby Warburg, sin él siquiera nos sería posible reconocer lo planteado por el hamburgués como un programa de investigación, ya que resulta necesario para la formulación de sus hipótesis.

Nuestra investigación se ha encargado de explicar el programa de Warburg; más aún, le hemos conferido al grabado una posición fundamental dentro de las hipótesis auxiliares que resguardan el centro firme de las investigaciones del hamburgués, evento que hasta el momento no se había propuesto, y que permite el aumento de conocimiento empírico²⁰⁶ (Lakatos, 1983, 67) respecto del historiador alemán.

206 Por tanto, podemos decir que hay que exigir que cada etapa de un programa de investigación incremente el contenido de forma consistente; que cada etapa constituya un *cambio de problemática teórica consistentemente progresivo* (Lakatos, 1983, 67).

Apéndice 1

La cosmología geocéntrica del astrólogo

En sus escritos, Aby Warburg trató constantemente el tema de las relaciones que se pueden establecer entre la astrología y el arte, en tanto que, por medio de las artes, los demonios planetarios obtuvieron un vehículo para bajar de los cielos y someter el destino del ser humano a su regencia astral. Es la astrología una de las rutas constantes por las cuales los dioses de la Antigüedad sobrevivieron en épocas posclásicas (*Nachleben der Antike*). No obstante, el hamburgués nunca discutió el concepto de astrología como tal. Para poder tener una mayor comprensión del papel que le dio Warburg a la astrología, es necesario entender, de forma sucinta, algunos de los elementos de los cuales se conforma la cosmología geocéntrica del astrólogo.

Nuestro viaje inicia en la Antigüedad tardía, con Claudio Ptolomeo (c. 90-c. 168). Si bien Ptolomeo no fue el primer astrónomo existente, él fue el más importante hasta la llegada de Tycho Brahe (1546-1601), Galileo Galilei (1564-1642) y Johannes Kepler (1571-1630). Anterior a Ptolomeo nos podemos encontrar, por ejemplo, con Eudoxo de Cnido (c. 368-315 a.C), el poema astronómico didáctico del griego Arato (c. 315/310 a.C-240 a.C), basado en lo propuesto por Eudoxo; Cálipo (c. 370 b.C-c. 300 a.C), e Hiparco de Rodas (c. 190 a.C-c. 120 a.C), entre otros. Sin embargo, lo propuesto por Ptolomeo relativo a la astronomía y astrología de acuerdo con una concepción geocéntrica del universo, es lo que prevaleció en la Europa occidental en la tardía Edad Media y el Renacimiento. Cabe a su vez aclarar que los escritos de Ptolomeo no fueron un factor directo en la transmisión del conocimiento científico en Europa Occidental sino hasta el siglo XII (Dolan, 2007, 97-98), en gran medida gracias a los árabes.

Eugenio Garin (1982, 20) escribió que en la introducción al *Tetrabiblos* (siglo II d.C), Ptolomeo observó que la ciencia de los astros tenía dos partes: la primera y más importante, que se encargaba de estudiar las configuraciones y movimientos del Sol, la Luna, y los cuerpos celestes en general a través de las doce constelaciones por las cuales parecen viajar (estrellas fijas) en relación con la Tierra, y viceversa; y una segunda que, a partir de cualidades físicas de las configuraciones estudiadas, pretendía saber (o explicar) todo lo que sucedía en el mundo que nos rodea. La primera parte de la astrología (una astrología matemática, autónoma) es tratada ampliamente por Ptolomeo en el *Almagesto*²⁰⁷ (siglo II d.C) y la podemos definir como lo que va a ser la astronomía;²⁰⁸ la segunda, comentada a profundidad en el *Tetrabiblos*, resultaba no ser tan rigurosa, en ella se trataba de prever los acontecimientos sublunares a partir de las configuraciones celestes, esta devendrá astrología.²⁰⁹

[...] la astrología antigua aparece, sin lugar a dudas, relacionada originariamente con la visión geocéntrica de un universo finito donde las esferas celestes se sitúan en un plano superior para perfeccionar al mundo sublunar, subordinado causalmente a ése; donde un cielo “divino” es fuente de movimiento y de luz, de calor y de vida (Garin, 1981, 13).

207 *Almagesto* es su nombre árabe, el cual significa ‘el gran libro’.

208 ‘Astronomía’ proviene del latín ‘*astronomia*’, del griego ‘*asgronomia*’, la cual significa ‘organización de las estrellas’ (Fletcher, 2009, 105).

209 ‘Astrología’ viene del latín ‘*astrologia*’, del griego ‘*astrología*’, la cual significa ‘conocimiento de las estrellas’, ‘astronomía’ o ‘narración de las estrellas’ (Fletcher, 2009, 105).

La cosmología geocéntrica²¹⁰ del astrólogo proviene de la Antigüedad. El cosmos geocéntrico iba conforme a la percepción que se tiene desde la Tierra, ya que cuando vemos el cielo vamos a percibir al Sol, la Luna y los planetas que se mueven alrededor nuestro,

[i]t seems as if there is a dome above us in which the stars are fixed, and thus a celestial sphere was envisaged revolving round a stationary Earth (Barton, 2003, 86).

[p]areciera como si hubiese un domo encima de nosotros en donde las estrellas están situadas, y así se puede ver una esfera celeste que gira alrededor de una Tierra estacionaria.]²¹¹

Ptolomeo logró describir de manera matemática, con gran exactitud, los movimientos de los siete planetas (aquí se cuentan como planetas a los luminarios, es decir, la Luna y el Sol) en su *Almagesto*, tal comprensión ptolemaica no fue retada hasta Copérnico en el siglo XVI (Quinlan-McGrath, 2013, 28-29). El sistema sigue un modelo de círculos y epiciclos, que posee relación con el sistema islámico, en el que los astrólogos vieron el universo como una serie de círculos con la Tierra en el centro (Herrera, 2012, 14). La Tierra era la primera de las esferas, le seguían los siete planetas los cuales se mueven en sus órbitas, a esto le sigue la esfera de las estrellas fijas, y por último la esfera del *Primum Mobile*, que refiere al primer motor.

La herramienta fundamental de la astrología son las estrellas errantes, es decir los planetas, que tienen un movimiento regular; y las estrellas fijas, las relaciones existentes entre cuyas posiciones no varían, y cuya visibilidad depende de su posición respecto del tránsito del Sol durante el año a través de la eclíptica. Los planetas parecen moverse en la misma dirección que el Sol, pero con diferentes velocidades, por ejemplo: a Mercurio le toma solamente ochenta y ocho días dar toda la vuelta a la Tierra, mientras a Júpiter le toma doce años hacerlo (Barton, 2003, 86, 88); entonces, el orden de los planetas está determinado por su distancia respecto de la Tierra, que va de acuerdo con el tiempo que le toma al planeta completar su viaje alrededor de aquella (Quinlan-McGrath, 2013, 28-29). Respecto de las estrellas fijas, estas se pueden ver como el fondo en el cual los movimientos planetarios suceden (Quinlan-McGrath, 2013, 28-29).

En cuanto a la eclíptica, la definiremos como el plano de la esfera celestial que representa la aparente órbita anual del Sol (Flechter, 2009, 107). ¿Qué quiere decir esto? Si nos ponemos a ver el cielo en la puesta del sol por el periodo de todo un año, y hacemos nota de las estrellas que aparecieron justo después del Sol, para el final del año vamos a tener un mapa de una línea que atraviesa los cielos conocida como la eclíptica (Barton, 2003, 86, 88). Cada día el Sol parece surgir en el este al amanecer, y se mueve de tal manera que está sobre nosotros al mediodía, seguidamente baja hasta que se pone en el oeste; podemos deducir que esta línea trazada por el Sol continúa durante la noche en el otro lado de la Tierra. Los planetas, como fue dicho anteriormente, también se mueven de este a oeste, y a su vez toda la esfera celestial (el Zodíaco) donde las estrellas están fijas (Barton, 2003, 90).

La eclíptica posee una banda de constelaciones fijas las cuales son el Zodíaco,²¹² que está dividido en doce secciones de treinta grados cada una, lo que hace una banda de trescientos sesenta grados; estas secciones son nombradas después de las constelaciones identificadas tanto por los griegos como en algunos casos por los babilónicos, que se encuentran en cada uno de los doce sectores (Barton, 2003,

210 Ya desde el siglo III a.C., Aristarco había propuesto que el universo estaba concentrado alrededor del Sol, pero tal hipótesis nunca encontró apoyo (Barton, 2003, 86).

211 Traducción del autor de la presente investigación.

212 ‘Zodíaco’ viene del francés ‘*zodiaque*’, por vía del latín ‘*zodiacus*’, que proviene de la frase griega ‘*zodiakos kuklos*’, la cual significa ‘círculo de pequeños animales’ (Fletcher, 2009, 111).

86, 88).²¹³ Los trescientos sesenta grados del Zodíaco se miden según las agujas del reloj desde el primer punto (grado) de Aries. Las posiciones de los planetas se identifican en relación con la eclíptica. Como vimos anteriormente, el Sol, los planetas y la banda zodiacal se mueven de este a oeste, es decir de izquierda a derecha, pero los signos zodiacales se cuentan de derecha a izquierda. Esto es importante ya que tenemos que tomar en cuenta que la banda celestial se mueve un poco más rápido que el Sol, lo que implica que el Sol gradualmente cae un grado menos en el Zodíaco desde el cual empezó; esto hace que parezca que el Sol se vea moverse lentamente en la dirección opuesta, completando la vuelta en un año. La posición del Sol en cada uno de los grados del signo zodiacal determinará bajo qué signo del Zodíaco nos encontramos en ese preciso momento, es decir, si cada signo posee treinta grados, son treinta días, un mes, en los cuales el Sol se moverá dentro del signo (Barton, 2003, 90).

Cabe aclarar que no solo existen las estrellas fijas del Zodíaco, sino que hay otra serie de constelaciones fuera del Zodíaco. Este se desarrolló como un vehículo para medir el tiempo, y evolucionó, a través de los años, desde la práctica de medir cuándo hacer la siembra de las cosechas y otros eventos relacionados con la agricultura, hasta el surgimiento y posicionamiento de distintos grupos de familias de estrellas. La división del Zodíaco en equinoccios y trópicos nos permite localizar la posición del Sol en la eclíptica celeste en cada una de las cuatro estaciones (Fletcher, 2009, 105). Procederemos a explicar qué son los equinoccios y los trópicos.

Para tener claros los equinoccios debemos conocer qué es el Ecuador, a saber: el plano de la esfera celeste que es perpendicular al eje de la tierra. Tanto el día como la noche duran el mismo tiempo cuando el Sol aparece en el Ecuador celestial. Dos equinoccios ocurren cada año cuando el Sol cruza el Ecuador, estos son: el primer día de primavera, aproximadamente hacia el 21 de marzo, y el primer día de otoño, aproximadamente el 23 de septiembre (Fletcher, 2009, 107). En cuanto a los trópicos, la astrología occidental llegó a reconocer dos Zodíacos: el Zodíaco tropical el cual está en movimiento, y el Zodíaco sideral el cual es fijo. El Zodíaco sideral mide las posiciones de los cuerpos celestes desde un marco estelar de referencia, que es relativo a las estrellas fijas visibles en el momento. El Zodíaco tropical reconoce las posiciones de los cuerpos celestes por las temporadas y se dice que están en movimiento porque cambian continuamente contra el fondo de estrellas fijas. En la astrología tropical, los signos del Zodíaco están determinados por el cambio del Sol relativamente a los solsticios y a los equinoccios. Los círculos que localizan el Sol en sus puntos más al norte y al sur son el Trópico de Cáncer y el Trópico de Capricornio. El Sol alcanza el Trópico de Cáncer en el solsticio de verano, aproximadamente el 21 de junio, y el Trópico de Capricornio en el solsticio de invierno, aproximadamente el 21 de diciembre (Fletcher, 2009, 106-107).

Con esta breve explicación dimos una pequeña guía de algunos de los elementos que conformaron la cosmología geocéntrica del astrólogo. Primero definimos cómo se compone el sistema geocéntrico del universo a partir de Ptolomeo, seguidamente nos dispusimos a referirnos a los conceptos de estrellas errantes y estrellas fijas, lo que nos llevó a tratar la eclíptica, esquematizados sus trescientos sesenta grados en los signos del Zodíaco y las ubicaciones temporales (climáticas) del Sol a lo largo del año a través de los equinoccios y los trópicos. Cada uno de estos componentes es necesario para entender como sistematizó la esfera astral el astrólogo y, por ende, nos ayuda a comprender algunas de las imágenes y documentos relativos a la astrología utilizados por Aby Warburg en sus artículos.

213 Durante la noche, un nuevo signo zodiacal se puede ver ascendiendo en el este cada dos horas. La banda zodiacal tiene doce sectores, un día completo veinticuatro horas, eso implica que cada dos horas aparece un nuevo sector, es decir un nuevo signo (Barton, 2003, 90).

Apéndice 2

La supervivencia astrológica de la Antigüedad

Como bien sabemos, Aby Warburg (2005n, 409) visualizó la tradición astrológica como una herencia iconográfica constante. Esta ruta es fundamental dentro de la noción del hamburgués respecto de la supervivencia de la Antigüedad en épocas posclásicas. Empero, Warburg no tenía tan claras las distintas vías visuales que nacieron en la tradición astrológica, además de una cierta carencia de conocimiento respecto de algunos documentos esenciales para poder trazar las múltiples rutas. En síntesis, a pesar del intento por parte del hamburgués por lograr esbozar el mapa de migraciones que efectuaron los dioses griegos, hasta después del historiador otra serie de autores no tomó el proyecto y se dedicó a corregir y a ampliar los caminos que el mismo Warburg había elaborado. Entre estos autores podemos destacar a Fritz Saxl, Erwin Panofsky y, especialmente, a Jean Seznec (1905-1983), con su libro *The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and its Place in Renaissance Humanism and Art* (1940).

El historiador de arte Edgar Mauricio Ulloa Molina (2010, 63-65) nos dice, con base en Jean Seznec, que el conocimiento mitológico de la Antigüedad perduró a través de distintas tradiciones: la tradición histórica, la tradición física, la tradición moral y la tradición enciclopédica. En este apéndice procederemos a referirnos a la tradición física conceptualizada por Seznec, en la que los dioses sobrevivieron por medio de tratados de astronomía, astrología y medicina. En dicha tradición los dioses perduran visualmente por medio de tres caminos, los cuales desarrollaremos a continuación: los manuscritos derivados del poema de Arato, particularmente la *Aratea de Leiden* (c. 830-840), y dos formas de representación provenientes de oriente: la primera derivó de prototipos adquiridos de los manuscritos astronómicos árabes y de sus copias occidentales, y la segunda proviene del tratado astronómico-astrológico *Liber introductorius*, realizado por el matemático y astrólogo escocés Miguel Escoto (1175- c.1232), el cual se redactó entre 1243 y 1254 para el emperador Federico II (1194-1250) (Ulloa, 2010, 69-71).

Fritz Saxl (1970, 28-31) expuso que la astrología jugó un papel bastante importante al final del periodo clásico cuando su poder era tan grande que derrotó hasta a los Olímpicos. Las deidades planetarias eran demonios que poseían todos los poderes que la religión pagana les había dado a sus dioses. El cristianismo enfrentó una lucha seria contra la astrología, y en la temprana Edad Media la figura de Cristo logró vencer a los planetas; solo los nombres planetarios de los días de la semana de lo que se conocía en la Antigüedad tardía como astrología, sobrevivieron. En el siglo XII se nota un resurgir del paganismo bajo el traje de la astrología. ¿Cómo sucede esto?

El renacer de la astrología en estos siglos no era conocimiento puro griego o latino, ya que en tiempos de Alejandro Magno (356-323 a. C.), la erudición y la religión griegas viajaron hacia el este, y a su vez las creencias orientales llegaron al oeste y se mezclaron con las creencias helénicas. La astronomía no es un invento occidental, los babilonios y egipcios y sus vecinos analizaron durante siglos la naturaleza de la vida celeste. El pensamiento transmitido por los orientales influyó en la comprensión de la astrología que se tenía en el periodo helenístico, como sucedió con la identificación de los planetas como dioses. A partir de este enfrentamiento entre la tradición griega y la tradición oriental, llegan a existir al final de la Antigüedad dos esferas astrológicas: la esfera griega (*sphaera graeca*), personificada, visualmente, en épocas posclásicas por los manuscritos basados en el poema didáctico griego de Arato²¹⁴ conocido como *Phaenomena* (*Aratea* en la traducción realizada por Marco Tulio Cicerón) (Ulloa, 2010, 66-67); y la esfera barbárica (*sphaera barbarica*), realizada a principios del primer milenio d.C. por un tal Teucro de Asia Menor, que contiene la descripción de las estrellas fijas ya conocidas en Grecia

214 Para los romanos, fue el sistema astronómico de Arato el que definió los límites de su conocimiento astrológico (Barton, 2003, 37).

ampliada con nombres astrológicos egipcios, babilónicos y del Asia Menor, lo que la hacía un sistema mucho más grande que el de Arato (Warburg, 2005q, 417). Con la *sphaera barbarica* se dividieron los nombres en trescientas sesenta secciones, una para cada día del año. Así, las estrellas que caían dentro de cada división eran quienes mandaban tales días.

Entonces, la primera representación visual que encontramos respecto de las divinidades paganas y su relación con las estrellas está en los manuscritos derivados del poema didáctico de Arato, *Phaenomena* (Ulloa, 2010, 66-67), comentado en el párrafo anterior. Arato describió las constelaciones como un mitógrafo antes que como un astrónomo.²¹⁵ Su poema posee tanto temas visuales como datos científicos (Dolan, 2007, IV). Podemos considerar el *Phaenomena* como la primera descripción organizada y detallada de las posiciones, mitos y movimientos de las constelaciones que se encuentran en los cielos. Este poema gozó de gran popularidad en los círculos helenísticos por sus versos que representaban las estrellas en el firmamento (Dolan, 2007, 1-2). El poema fue traducido al latín por tres autores romanos: Cicerón, comentado anteriormente, Julio César Germánico (15 a.C-19 d.C), y Avieno (siglo IV a.C). Estas tres versiones gozaron de gran popularidad en la Edad Media y fueron usualmente decoradas con ilustraciones del ciclo completo de las constelaciones, un mapa celestial, y las personificaciones del Sol, la Luna y los planetas (Dolan, 2007, IV). Así, el texto de la *Aratea* daba el material necesario para realizar un libro con imágenes. En la época carolingia se realizaron copias de la *Aratea*, la más famosa de ellas es la *Aratea de Leiden*, la cual está basada en la versión de Germánico, donde encontramos figuras que logran capturar el modelo antiguo con una fidelidad sorprendente. Pero la *Aratea* Carolingia tenía un problema, la precisión respecto de las posiciones relativas y los tamaños de las estrellas se subordinó a consideraciones estéticas, y se terminó dando más importancia a la figura que a su función como ubicación astronómica (Seznec, 196, 152-153).

Con el paso del tiempo las ilustraciones de la *Aratea* se volvieron cada vez más incorrectas en el nivel astronómico, respecto de la posición relativa de las estrellas (Vd. el apéndice 1). Gracias al occidente medieval se produjeron cambios en las ilustraciones de la *Aratea*. Por su falta de verificación al observar las estrellas, las figuras eran alteradas y dejaban de tener relación con la configuración celeste que se suponía designaban; así, perdieron sus rasgos grecorromanos y llegaron a asumir disfraces románicos y góticos. Estos disfraces empiezan a desaparecer en el siglo XIII, lo que dio cabida a otras dos maneras de representación, esta vez derivadas de oriente (Ulloa, 2010, 66-67).

El primer modo de procedencia oriental provino de prototipos tomados de los manuscritos astronómicos árabes y de sus copias occidentales. Los astrónomos orientales eran poseedores de muchas fuentes clásicas, más que occidente. Jean Seznec (1961, 52) escribió que los árabes heredaron la física y las ciencias naturales de Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) (*De Caelo*) y del *Almagesto*,²¹⁶ así como del *Tetrabiblos* de Ptolomeo (Vd. apéndice 1). Los textos de Ptolomeo, a diferencia del poema de Arato y sus derivados, se concentraban más en los movimientos armoniosos de las estrellas, las esferas, los ciclos de los planetas y aspectos matemáticos de la astronomía, en vez de interesarse en poesía y mitos (Dolan, 2007, 97-98). Los árabes se preocuparon tanto por la parte astronómica como por la astrológica.

215 Arato no fue astrónomo de profesión, por ello consultó un compendio astronómico realizado por Eudoxo (c. 368-315 a.C), también llamado *Phaenomena*, que le proporcionaba la asistencia y exactitud necesaria a la hora de describir las estrellas. Se considera que el astrónomo Eudoxo de Cnido fue el primero en intentar hacer una descripción matemática de la esfera celeste y en situar y ordenar las constelaciones por escrito, pero estos textos no sobrevivieron. Gracias a Cicerón sabemos que Eudoxo creó un globo celestial cubierto con imágenes de cuarenta y una constelaciones (Dolan, 2007, 12), posicionadas con suma exactitud. Un referente de este globo es el conocido hoy en día como *Atlas Farnese* (Fig. 131), ubicado en el Museo Nacional Arqueológico de Nápoles. Este Atlas, con su globo Farnese, es una copia romana del siglo II de una escultura helenística que muestra al titán en una rodilla, soportando el peso del universo en sus hombros (Dolan, 2007, 59-60).

216 Hay por lo menos conocimiento de una versión anónima en árabe del *Almagesto* de Ptolomeo (Haskins, 1925, 482).

Por un lado, tenían interés en poder ubicar todos los elementos celestes en el mapa astral, a partir de esto encontramos imágenes de figuras mitológicas griegas con disfraz árabe, como es el caso de Hércules.²¹⁷ Por otro lado, había un interés por la magia simpática y la astrología, la cual quedará evidenciada en el *Picatrix*, traducción latina realizada en el siglo XIII, basada en una versión española²¹⁸ anterior (entre 1256-1258)²¹⁹ del texto islámico conocido como *Ghaya*,²²⁰ elaborado en el siglo X u XI (Ulloa, 2010, 104), donde también se conservó, bajo formas árabes, la tradición babilónica procedente de Mesopotamia (Ulloa, 2010, 71-73).

La diferencia entre la Edad Media cristiana y el Islam fue que este último vio las imágenes bajo la noción de ciencia; se interesó en el contenido astronómico que estas podían tener. Los árabes se centraron en representar fielmente la localización, tamaño y agrupación de las estrellas, pero no preservaron el carácter griego de las imágenes, sino que retuvieron nada más el perfil general de las figuras y eliminaron su vitalidad y naturalismo; esto era lo que diferenciaba los textos árabes de la *Aratea*, en tanto que esta, al principio, logró mantenerse fiel a su origen griego (Ulloa, 2010, 67-68). Por razón de la exactitud que tenían los manuscritos árabes, occidente abandonó el sistema ofrecido por la *Aratea* alterada, y empezó coleccionar, copiar, y traducir²²¹ los textos que ingresaron a través de España²²² y Sicilia.²²³ Mantuvieron las correcciones astronómicas ofrecidas y las “nuevas” figuras mitológicas árabes, así como las inconsistencias iconográficas de las figuras. Junto con la astronomía proveniente de oriente venía la astrología, y para el siglo XV esta última se había consolidado en occidente (Ulloa, 2010, 67-68). Gracias a Rembrandt Duits (2011, 14-15) podemos decir que no todos los trabajos elaborados por los árabes teniendo como base a Ptolomeo llevaron a figuras cuyas imágenes resultaban correctas astronómicamente; también ha sido posible encontrar imágenes que fueron igual de extravagantes e inexactas como las producidas dentro de la tradición de la *Aratea*.

Los árabes le transmitieron la herencia mezclada (*sphaera graeca-sphaera barbarica*) a occidente, pero pasada a través de las manos de escolares como Abu Ma'shar (787-886), autoridad medieval en astrología gracias a su *Gran Introducción (Instructorium Maius)*, y Al-Kindi (801-873 d.C.). Europa conoció los textos griegos con sus comentarios árabes, en traducciones hechas al hebreo y español, luego traducidas a su vez al latín, las cuales fueron ejecutadas principalmente por eruditos judíos. Revivieron a Aristóteles y a Ptolomeo en la Edad Media, a la vez resucitaron la literatura helenística resultado de la mezcla entre el pensamiento europeo y el oriental, o sea, la *sphaera barbarica* resurgió en la Edad Media (Saxl, 1970, 31-34).

217 Vemos a Hércules con un turbante y una cimitarra en lugar del típico garrote y la piel del león de Nemea (Ulloa, 2010, 67-68).

218 Por el momento no se sabe dónde se encuentra el *Picatrix* castellano (Diez, 1995, 2).

219 Tanto la versión española como el *Picatrix* se cree fueron producidas en la corte del rey Alfonso el Sabio. Este documento se empezó a extender por todo el occidente medieval, y reproduce de manera bastante fiel las descripciones que estaban en el *Ghaya* (Ulloa, 2010, 71-73).

220 *Ghāyat al-hakīm (La meta del sabio)*. Traducción de Raquel Diez (1995, 4).

221 A diferencia de la *Aratea*, los textos de Ptolomeo no habían sido traducidos al latín. Por eso, con la integración de los textos árabes a occidente comienza el proceso de traducción (Dolan, 2007, 139-140).

222 España fue el punto de contacto más fuerte entre las civilizaciones árabe y la cristiana. Entre 1125 y 1280, aproximadamente, es posible identificar una serie de traductores activos ocupados con gran cantidad de conocimiento propio de los sarracenos (Haskins, 1925, 479).

223 Tanto Italia como Sicilia fueron las inmediatamente posteriores a España en importancia respecto de la transmisión de conocimiento árabe. En Sicilia la población árabe residente mantuvo relaciones comerciales tanto con el norte de África como con Siria (Haskins, 1925, 480). Tenemos conocimiento de una versión siciliana del *Almagesto* realizada en 1160 (Haskins, 1925, 482).

El europeo se familiarizó con la ciencia y lógica griegas, esto cambió la visión respecto de Dios, la naturaleza y la moral. Con el *Almagesto*, la Edad Media adquirió las tablas estelares de Ptolomeo, en las que se indicaba toda estrella en el mapa astral (Saxl, 1970, 28-31). El resultado de esto fue un incremento extraordinario de prestigio de la astrología, que llegó a tener gran poder y fuerza desde el siglo XII hasta el XIV. Además, los astrólogos árabes desarrollaron uno de los aspectos más amenazantes de la astrología: la teoría de la gran conjunción planetaria, la aparición de tres planetas mayores en la misma constelación (Saturno, Marte y Júpiter) que precipitaba la enfermedad, la guerra, la hambruna y levantamientos religiosos (Seznec, 1961, 52). Las grandes conjunciones sucedían solo una vez cada veinte años debido al movimiento tan lento de Saturno (Jack, 1997, 3).

La segunda manera de representación proveniente de oriente se constituye en las ilustraciones del tratado astronómico-astroológico *Liber introductorius*, efectuado entre 1243 y 1254 por Miguel Escoto, para el emperador Federico II (1194-1250) (Ulloa, 2010, 69-71). En este periodo, en el nivel pictórico, los dioses planetarios no tenían mucho parecido a los dioses del final de la época clásica. Las imágenes que se creaban eran, entre otros medios, nuevas creaciones tomadas de descripciones que se encontraban en distintos textos. Escoto tomó inspiración de los planetas árabes, los cuales venían a su vez de la antigua Babilonia, lugar originario de la adoración a los planetas (Panofsky y Saxl, 1933, 242, 244). Edgar Ulloa (2010, 69-71) escribió que Fritz Saxl encontró una serie de características que relacionaban las representaciones árabes de los planetas con las de Miguel Escoto, y a su vez que el *Liber introductorius* poseía como fuente la antigua Babilonia:

Mars and Venus are, of course, the warrior and the lovely maiden; Saturn appears as a queer personality, half peasant, half warrior; Jupiter is described as a high judge with all the paraphernalia of his office; and Mercury stands for the ecclesiastical profession –he appears in the costume of a bishop (Saxl, 1970, 31).

[Marte y Venus son, por supuesto, el guerrero y la hermosa doncella, Saturno aparece como una personalidad extraña, mitad campesino, mitad guerrero; Júpiter se describe como un juez con toda la parafernalia de su cargo, y Mercurio refleja profesión eclesiástica –que aparece en el traje de un obispo.]²²⁴

Las imágenes de los planetas no han conservado su apariencia tradicional en Escoto, más bien asumieron cargos distintos, como Saturno que se ha representado como un guerrero, y Júpiter como un erudito o jurista, entre otros; todos vestidos con indumentarias altomedievales contemporáneas. Estos cargos como el de guerrero o jurista venían de la antigua Babilonia. Así, Júpiter era Marduk, y Saturno tomaba la forma de Nergal. Tales encarnaciones llegaron a suplantarse a principios del *Trecento* las ilustraciones carolingias de la *Aratea* (Ulloa, 2010, 69-71). La influencia babilónica se explica a través del *Ghaya*, conocido por Escoto mediante el *Picatrix* (Ulloa, 2010, 71-73),²²⁵ que conservaba descripciones de las deidades planetarias oriundas de la antigua Babilonia, donde por ejemplo el planeta Mercurio tenía el nombre de Nabu, dios de la escritura, y por ello era presentado como escriba (Duits, 2011, 3).

Entonces, la forma en que debemos entender a los planetas durante los siglos XIII y XIV, los cuales suplantaron a los tipos clásicos de los manuscritos carolingios de la *Aratea*, no debe ser como una simple desorientación de su tradición clásica, sino como nuevas elaboraciones derivadas de concepciones orientales antiguas (Panofsky y Saxl, 1933, 145). Después de un tiempo estos seres se coordinaron

224 Traducción del autor de la presente investigación.

225 Miguel Escoto llegó a España sin saber nada de árabe, fue ayudado por intérpretes, usualmente judíos convertidos. Escoto tradujo *Sobre los animales* de Aristóteles y *Sobre la Esfera* de Al-Bitrogi, pero obtuvo ayuda de un judío llamado Andrew, probablemente el maestro Andrew, canónigo de Palencia, al cual el Papa honraba en 1225 por el conocimiento que este tenía del árabe, hebreo, caldeo, y latín, así como de las siete artes liberales (Haskins, 1925, 480).

con los rasgos de la sociedad cristiana, esta adaptación de los seres paganos a los estados cristianos se le debe en gran medida a Miguel Escoto, quien les proporcionó a los planetas un aspecto mucho más contemporáneo (Saxl, 1970, 28-31).

En conclusión, este apéndice se presenta como una síntesis de tres de las rutas visuales astrológicas por las cuales la Antigüedad llegó a sobrevivir, a saber: los tratados ilustrados derivados del poema de Arato, las formas de representación nacidas de los prototipos de manuscritos árabes y sus copias occidentales, y las figuras provenientes del *Liber Introductorius* de Miguel Escoto. Estas tres vías están enmarcadas en la “tradición física” propuesta por el historiador del arte Jean Seznec, autor que valoró el proyecto que Warburg había llevado a cabo sobre esbozar los caminos de migración que los dioses griegos realizaron durante el Medievo hasta el Renacimiento. Que nos hayamos inclinado por desarrollar esta “tradición” se debe a que con ella podemos aumentar nuestro conocimiento respecto de ciertos documentos e imágenes que el mismo Aby Warburg utilizó a lo largo de sus investigaciones. Gracias a Seznec se vuelven claros distintos puntos por los cuales los dioses pasaron, que fueron apenas mencionados por el hamburgués, y logramos conocer otra serie de fuentes que resultaron necesarias para que tales trayectos fuesen efectivos en cuanto al proyecto superviviente de la Antigüedad.

Apéndice 3

*Planetenkinderbilden*²²⁶

El llamado *Calendario Baldini* fue en los escritos de Aby Warburg uno de los productos de la imprenta más importantes, especialmente la 1ª y 2ª ediciones de los *Hijos del Planeta Venus* (Figs. 46-47). Aparte de estos grabados atribuidos a Baccio Baldini, en muchos casos el hamburgués se valió del tema de los hijos planetarios para discutir las conexiones que se establecieron entre el ser humano y los astros en el Renacimiento. Quisiéramos por esta razón tratar brevemente en qué consistió este tipo de composiciones que hicieron incursión en las artes plásticas, atendiendo principalmente lo expuesto por Fritz Saxl, Rembrandt Duits y Breanne Herrera.

Los “hijos de los planetas” muestran a los siete planetas personificados como deidades, en conjunto con sus hijos planetarios, que personificaban tanto las influencias como las actividades asociadas a cada planeta. Iconográficamente, hasta el siglo XIV no descubrimos el tema de los hijos de los planetas (Herrera, 2012, II). La popularidad de estas obras queda demostrada por la cantidad de impresiones renacentistas que se han encontrado.

Lo más seguro es que los hijos de los planetas provengan de textos árabes. El historiador del arte Fritz Saxl se refirió a dos puntos de transmisión para este tema: en el primer punto puso los frescos de Palazzo della Ragione en Padua (Fig. 129), plasmados originalmente por Giotto di Bondone (c. 1266/1267-1337); de acuerdo con el historiador, estos trabajos tienen como modelo la disposición arábiga de las actividades humanas ligadas con los planetas, donde cada acto tiene su propio espacio definido (Duits, 2011, 7). En el segundo punto situó las ilustraciones de 1406 de la *Épitre d'Othéa* de Christine de Pisan (Fig. 132), como los modelos para la mayoría de manuscritos que se sirvieron del tema de los hijos de los planetas (Herrera, 2012, 61-62). En las imágenes de Pisan vemos la típica representación de los planetas entronizados encima de los humanos, tanto los dioses astrológicos como sus hijos comparten un solo escenario (Duits, 2011, 7). Esta composición tiene su similitud con una serie de representaciones religiosas, como el juicio final, algunos temas del Apocalipsis, o el descendimiento del Espíritu Santo (Panofsky y Saxl, 1933, 146).

La caracterización procedente de Pisan continuó su desarrollo en el arte del norte de Europa. Las composiciones de finales del siglo XV empezaron a distinguirse de las imágenes de la *Épitre d'Othéa*: predominó la observación de la vida diaria, lo que proveyó rasgos de arte de género a este tema. Además, en las imágenes alemanas, comenzamos a encontrar a los dioses planetarios subidos en caballos, como si fueran hacia un torneo. Los hijos de los planetas alcanzaron a los grabadores florentinos, quienes introdujeron nuevos motivos en la imagen, por ejemplo, se sirvieron de los *carri trionfali* de Petrarca, con lo que sustituyeron el trono del planeta por un carruaje, tal como lo vemos en los *Hijos de los Planetas* de Baccio Baldini (Figs. 46-47 y Figs. 61-62). El uso de carros triunfales en este tipo de imágenes se difundió a su vez en el norte de Europa (Panofsky y Saxl, 1933, 245-247). Cada uno de los planetas, excepto la Luna y el Sol, gobierna dos meses, lo que implica por consiguiente que está relacionado con dos signos zodiacales (en este caso, la Luna y el Sol poseen un signo zodiacal cada uno). Generalmente, en los hijos de los planetas advertimos a los signos del zodiaco uno a cada lado del planeta (Fig. 95 y Fig. 103); en el caso de las representaciones donde hay carros triunfales, los signos se encuentran en las ruedas del carruaje (Figs. 46-47 y Figs. 61-62). La presencia de los signos zodiacales en la representación de los planetas refuerza el carácter astral de aquel (Warburg, 2005t, 459-460).

226 ‘Imágenes de los hijos de los planetas’ en alemán, traducción del autor de la presente investigación.

En conclusión, hasta el siglo XIV no nos topamos con los “hijos de los planetas”, su mayor difusión se dio por medio del arte de la estampa. Como posible origen están las descripciones árabes referentes a los hijos planetarios; los puentes de transmisión por los que pudieron haberse introducido en el imaginario europeo son los frescos del Pallazo della Ragione, en Padua, y la Épitre d’Othéa de Christine de Pisan. El modelo de Pisan se propagó de tal manera que es el que más conocemos hoy en día, los hijos se sitúan debajo de su padre o madre planetarios. Posteriormente, por causa de la influencia italiana encontramos variaciones en el tema, como la inserción de *carri trionfali* que actúan como tronos de los demonios planetarios. Bajo esta forma llegamos a distinguirlos en las imágenes producidas por el mítico Baccio Baldini respecto de dicho tema.

Apéndice 4

Registro de grabados utilizados por Aby Warburg en sus escritos y en el Atlas Mnemosyne

Año	Artículo	Grabado	Panel del Atlas
1893	El <i>Nacimiento de Venus</i> y la <i>Primavera</i> de Sandro Botticelli: Una investigación sobre las representaciones de la Antigüedad en el primer Renacimiento italiano.	<p>1: <i>Primavera</i>, de la <i>Hypnerotomachia Poliphili</i>, de Francesco Colonna, grabado en madera, 1499.</p> <p>2: <i>Giuliano a los pies de Palas</i>, de la <i>Giostra</i>, de Angelo Poliziano, grabado en madera, 1513.</p> <p>3: Grabado en madera del <i>Ninfa</i>, de Giovanni Boccaccio, 1568.</p> <p>4: Grabado en madera de <i>Constanza e Biagio</i>, de Bernardo Giambullari, 1556.</p> <p>5: Maestro ferrarés, <i>La Muerte de Orfeo</i>, grabado en metal, c. 1470-1480.</p> <p>6: Grabado en madera de la <i>Representazione de Santa Dorotea</i>, 1554.</p> <p>7: Atribuido a Baccio Baldini, <i>Hijos del planeta Venus</i>, del llamado <i>Calendario Baldini</i>, 1ª edición, grabado en metal, c. 1464.</p> <p>8: Atribuido a Baccio Baldini, <i>Hijos del planeta Venus</i>, del llamado <i>Calendario Baldini</i>, 2ª edición, grabado en metal, c. 1465.</p>	<p>(5): Panel 41: <i>Pathos de la destrucción</i> (cf. panel 5). <i>Sacrificio. La niña como bruja. Liberación de la expresión</i>. Cf. DB 429.</p> <p>(7, 8): Panel 39: <i>Botticelli. Estilo ideal. Baldini 1º y 2º. Amor antiguo. Palas como banderín de torneo. Imágenes de Venus. Apolo y Dafne: transformación. Cuerno de Aquelous.</i></p>
1895	El vestuario de los <i>intermezzi</i> de 1589: Los diseños de Bernardino Buontalenti y el <i>Libro de Cuéntas</i> de Emilio de' Cavalieri.	<p>1: Agostino Carracci, <i>Escena del intermedio primero de 1589</i>, grabado en metal, c. 1590.</p> <p>2: Agostino Carracci, <i>Escena del intermedio tercero de 1589</i>, grabado en metal, c. 1590.</p> <p>3: Epifanio d'Alfiano, <i>Escena del intermedio segundo de 1589</i>, grabado en metal, c. 1592.</p> <p>4: Epifanio d'Alfiano, <i>Escena del intermedio cuarto de 1589</i>, grabado en metal, c. 1592.</p> <p>5: Círculo de Mantegna, <i>Tarocchi</i>, serie-E, Ferrara, grabados en metal, c. 1465.</p> <p>6: Círculo de Mantegna, <i>Talia</i>, grabado del <i>Tarocchi</i>, serie-E, Ferrara, c. 1465.</p> <p>7: Grabado en madera de <i>Practica Musica</i>, de Gaffurius, 1496.</p> <p>8: Atribuido a Baccio Baldini, <i>Calendario Baldini</i>, 1ª edición, grabados en metal, c. 1464.</p> <p>9: Atribuido a Baccio Baldini, <i>Calendario Baldini</i>, 2ª edición, grabados en metal, c. 1465.</p> <p>10: <i>Triunfo de Baco y Ariadne</i>, grabado en metal, c. 1480-1490.</p>	<p>(5): Panel 50-51: <i>División y manejabilidad. Musas. Virtudes y victos. Sistema armónico. Elevación. Bailarinas sobre la tumba.</i></p> <p>(8): Panel 38: <i>Estilo mixto en relación con la Antigüedad. Vida cortesana. Simbolismo del amor. Etapa anterior a Botticelli en la relación con la Antigüedad. El tapiz, sustituido por grabados (caza). Cofrecillos de amor. Distancia en la declaración de amor: castigo de Amor. Noli me tangere. Fritaldad castigada (Nostalgia) y corazón devorado. Triunfo de Amor. Guerra de calzadas y Quarresima, italiana. Paris y Helena en el estilo mixto. Baldini 1ª versión Sol.</i></p> <p>Panel 39: <i>Botticelli. Estilo ideal. Baldini 1º y 2º. Amor antiguo. Palas como banderín de torneo. Imágenes de Venus. Apolo y Dafne: transformación. Cuerno de Aquelous.</i></p> <p>(9): Panel 39: <i>Botticelli. Estilo ideal. Baldini 1º y 2º. Amor antiguo. Palas como banderín de torneo. Imágenes de Venus. Apolo y Dafne: transformación. Cuerno de Aquelous.</i></p> <p>(10): Panel 40: <i>Irrupción del temperamento antiguo. Representación continuada (¿Cómo entrada triunfal de figuras antiguas?: friso). Matanza de los inocentes: ¿madre enflurecida? Exceso de fórmulas páticas.</i></p>

Continúa...

Año	Artículo	Grabado	Panel del Atlas
1898	Sandro Botticelli.	1: <i>Triunfo de Baco y Ariadne</i> , grabado en metal, 1480-1490.	(1): Panel 40: <i>Irrupción del temperamento antiguo. Representación continuada (¿Cómo entrada triunfal de figuras antiguas?: friso). Matanza de los inocentes: ¿madre enfierecida? Exceso de fórmulas páticas.</i>
1899	Crónica pictórica de un orfebre florentino.	1: Baccio Baldini, <i>La Lucha por el Calzón</i> , grabado en metal, c. 1460-1480.	(1): Panel 38: <i>Estilo mixto en relación con la Antigüedad. Vida cortesana. Simbolismo del amor. Etapa anterior a Botticelli en la relación con la Antigüedad. El tapiz, sustituido por grabados (caza). Cofrecillos de amor. Distancia en la declaración de amor: castigo de Amor. Noli me tangere. Frialdad castigada (Nostagio) y corazón devorado. Triunfo de Amor. Guerra de calzas y Quaresima, italiana. Paris y Helena en el estilo mixto. Baldini 1ª versión Sol.</i>
1901	Arte flamenco y arte florentino en el círculo de Lorenzo de Medici hacia 1480.	1: Baccio Baldini, <i>La Lucha por el Calzón</i> , grabado en metal, c. 1460-1480. 2: Atribuido a Baccio Baldini, <i>Hijos del planeta Venus</i> , del llamado <i>Calendario Baldini</i> , 1ª edición, grabado en metal, c. 1464. 3: Atribuido a Baccio Baldini, <i>Hijos del planeta Venus</i> , del llamado <i>Calendario Baldini</i> , 2ª edición, grabado en metal, c. 1465. 4: <i>Danza moresca</i> , grabado en metal, c. 1475-1490.	(1, 4): Panel 38: <i>Estilo mixto en relación con la Antigüedad. Vida cortesana. Simbolismo del amor. Etapa anterior a Botticelli en la relación con la Antigüedad. El tapiz, sustituido por grabados (caza). Cofrecillos de amor. Distancia en la declaración de amor: castigo de Amor. Noli me tangere. Frialdad castigada (Nostagio) y corazón devorado. Triunfo de Amor. Guerra de calzas y Quaresima, italiana. Paris y Helena en el estilo mixto. Baldini 1ª versión Sol.</i> (2, 3): Panel 39: <i>Botticelli. Estilo ideal. Baldini 1ª y 2ª. Amor antiguo. Palas como banderín de torneo. Imágenes de Venus. Apolo y Dafne: transformación. Cuerno de Aquelous.</i>
1902	El arte del retrato y la burguesía florentina: Domenico Ghirlandaio en Santa Trinità, los retratos de Lorenzo de Medici y su familia.	1: <i>Compadre del violín</i> , del Morgante, de Luigi Pulci, grabado en madera, 1500. 2: Atribuido a Baccio Baldini, <i>Hijos del planeta Mercurio</i> , del llamado <i>Calendario Baldini</i> , 1ª edición, grabado en metal, c. 1465. 3: Atribuido a Baccio Baldini, <i>Hijos del planeta Mercurio</i> , del llamado <i>Calendario Baldini</i> , 2ª edición, grabado en metal, c. 1465.	
1903	El <i>Entierro de Cristo</i> de Rogier van der Weyden en los Uffizi.	1: Maestro E. S. <i>Pietà</i> , grabado en metal, c. 1450-1467.	

Continúa...

Año	Artículo	Grabado	Panel del Atlas
1905	Intercambios artísticos entre el norte y el sur en el siglo XV.	<p>1: Baccio Baldini, <i>La Lucha por el Calzón</i>, grabado en metal, c. 1460-1480.</p> <p>2: Maestro de las Banderolas, <i>La Lucha por el Calzón</i>, grabado en metal, 3er cuarto del siglo XV.</p> <p>3: Atribuido a Baccio Baldini, <i>Lorenzo de Medici y Lucrezia Donati</i>, grabado en metal, c. 1465-1480.</p> <p>4: Atribuido a Baccio Baldini, <i>Amor vengado</i>, grabado en metal, c. 1465-1480.</p> <p>5: Martin Schongauer, <i>San Sebastián</i>, grabado en metal, c. 1469-1474.</p>	<p>(1, 4): Panel 38: Estilo mixto en relación con la Antigüedad. Vida cortesana. Simbolismo del amor. Etapa anterior a Botticelli en la relación con la Antigüedad. El tapiz, sustituido por grabados (caza). Cofrecillos de amor. Distancia en la declaración de amor: castigo de Amor. Noli me tangere. Frialdad castigada (Nostagio) y corazón devorado. Triunfo de Amor. Guerra de calzas y Quaresima, italiana. Paris y Helena en el estilo mixto. Baldini 1ª versión Sol.</p> <p>(2): Panel 32: Caricatura. Baile con la mujer en el centro. <i>Voen du Paon</i>. Quaresima. Vasos de los monos. Caricatura de los monos. Baile de las mujeres alrededor de las calzas (cf. Danza del sacerdote, muerte de Orfeo). Herramienta como vehículo.</p> <p>(3): Panel 39: Botticelli. Estilo ideal. Baldini 1º y 2º. Amor antiguo. Palas como banderín de torneo. <i>Imágenes de Venus</i>. Apolo y Dafne: transformación. Cuerno de Aquelous.</p>
1905	Acerca de las <i>imprese amorose</i> en las más antiguas estampas florentinas.	<p>1: Atribuido a Baccio Baldini, <i>Lorenzo de Medici y Lucrezia Donati</i>, grabado en metal, c. 1465-1480.</p> <p>2: Atribuido a Baccio Baldini, <i>Judith</i>, grabado en metal, c. 1465-1480.</p> <p>3: Atribuido a Baccio Baldini, <i>Hijos del planeta Mercurio</i>, del llamado <i>Calendario Baldini</i>, 1ª edición, grabado en metal, c. 1464.</p> <p>4: Atribuido a Baccio Baldini, <i>Hijos del planeta Mercurio</i>, del llamado <i>Calendario Baldini</i>, 2ª edición, grabado en metal, c. 1465.</p>	<p>(1, 3-4): Panel 39: Botticelli. Estilo ideal. Baldini 1º y 2º. Amor antiguo. Palas como banderín de torneo. <i>Imágenes de Venus</i>. Apolo y Dafne: transformación. Cuerno de Aquelous.</p>
1905	Durerro y la Antigüedad italiana.	<p>1: Maestro Ferrarés, <i>La Muerte de Orfeo</i>, grabado en metal, 1470-1480.</p> <p>2: <i>Muerte de Orfeo</i>, grabado en madera de <i>Metamorphosis</i>, de Ovidio, 1497.</p> <p>3: Andrea Mantegna, <i>Bacanal con sileno</i>, grabado en metal, c. 1485.</p> <p>4: Andrea Mantegna, <i>Batalla de Tritones</i>, grabado en metal, c. 1470.</p> <p>5: Alberto Durerro, <i>Hércules (Ejeto de los Celos)</i>, grabado en metal, 1498.</p> <p>6: Alberto Durerro, <i>Hércules</i>, grabado en madera, c. 1496.</p> <p>7: Alberto Durerro, <i>La Gran Fortuna</i>, grabado en metal, c. 1501-1502.</p>	<p>P(1): Panel 41: Pathos de la destrucción (cf. panel 5). <i>Sacrificio. La niña como brujía. Liberación de la expresión</i>. Cf. DB 429.</p> <p>(4): Panel 49: Sentimiento contenido de triunfo (Mantegna). <i>Grisalla: el "cómo de la metáfora"</i>.</p> <p>(5): Panel 57: Fórmula pática de Durerro. Mantegna. <i>Copias. Orfeo. Hércules. Rupto de mujeres. Jinetes arrolladores en el Apocalipsis. Triunfo.</i></p> <p>(7): Panel 48: Fortuna. Símbolo discutido del hombre que se libera (Kaufmann).</p>
1907	La última voluntad de Francesco Sassetti.	<p>1: Atribuido a Baccio Baldini, <i>La Fortuna</i>, grabado en metal, c. 1460.</p>	<p>(1): Panel 48: Fortuna. Símbolo discutido del hombre que se libera (Kaufmann).</p>

Continúa...

Año	Artículo	Grabado	Panel del Atlas
1908	El mundo de los dioses antiguos y el primer Renacimiento en el norte y en el sur.	<p>1: Círculo de Mantegna, <i>Venus</i>, grabado en metal del <i>Tarocchi</i>, serie-E Ferrara, c. 1465.</p> <p>2: Círculo de Mantegna, <i>Mercurio</i>, grabado en metal del <i>Tarocchi</i>, serie-E, Ferrara, c. 1465.</p> <p>3: Grabados del <i>Eyn nyge Kalender</i>, calendario impreso por Stephan Arndes en Lübeck, 1519.</p> <p>4: Maestro ferrarés, <i>La Muerte de Orfeo</i>, grabado en metal, c. 1470-1480.</p> <p>5: Alberto Durero, <i>Hércules (Ejército de los Cielos)</i>, grabado en metal, 1498.</p> <p>6: Alberto Durero, <i>Melencolia I</i>, grabado en metal, 1514.</p>	<p>(1-2); Panel 50-51: <i>División y manejabilidad. Musas. Virtudes y vicios. Sistema armónico. Elevación. Bailarinas sobre la tumba.</i></p> <p>(3) Panel 59: <i>Desplazamiento de los planetas hacia el norte.</i></p> <p>(4) Panel 41: <i>Pathos de la destrucción</i> (cf. panel 5). <i>Sacrificio. La ninfa como brujía. Liberación de la expresión</i> Cf. DB 429.</p> <p>(5) Panel 57: <i>Fórmula pática de Durero. Mantegna. Copias. Orfeo. Hércules. Rapto de mujeres. Jinetes arrolladores en el Apocalipsis. Triunfo.</i></p> <p>(6) Panel 58: <i>Cosmología en Durero.</i></p>
1908	Acercas de las imágenes de los dioses planetarios en un calendario en bajo alemán de 1519.	<p>1: <i>Mercurio</i>, grabado en madera del <i>Eyn nyge Kalender</i>, calendario impreso por Stephan Arndes en Lübeck, 1519.</p> <p>2: <i>Saturno</i>, grabado en madera del <i>Eyn nyge Kalender</i>, calendario impreso por Stephan Arndes en Lübeck, 1519.</p> <p>3: Círculo de Mantegna, <i>Mercurio</i>, grabado en metal del <i>Tarocchi</i>, serie-E, Ferrara, c. 1465.</p> <p>4: Círculo de Mantegna, <i>Saturno</i>, grabado en metal del <i>Tarocchi</i>, serie-E, Ferrara, c. 1465.</p> <p>5: Portada del <i>Libro delle sorti</i>, de Lorenzo Spirito, impreso por Steffan Arndes, Paul Mechter y Gerhard von Büren, 1482.</p> <p>6: <i>Saturno</i>, grabado en madera del <i>Libro delle sorti</i>, de Lorenzo Spirito, impreso por Steffan Arndes, Paul Mechter y Gerhard von Büren, 1482.</p> <p>7: Hans Burgkmair, <i>Mercurio</i>, de la serie de <i>Los Siete Planetas</i>, grabado en madera, primera mitad del siglo XVI.</p>	<p>(1-2), 7): Panel 59: <i>Desplazamiento de los planetas hacia el norte.</i></p> <p>(3-4); Panel 50-51: <i>División y manejabilidad. Musas. Virtudes y vicios. Sistema armónico. Elevación. Bailarinas sobre la tumba.</i></p> <p>(5-6); Panel 23a: <i>El sólito regular como microuniverso en el juego de dados. El hojear de libros como lectura del universo (Libro de las suertes, Lorenzo Spirito).</i> (Faltan libros geománticos). <i>Lorenzo Spirito: transición al Norte. Representación de la rueda de Fortuna como hado ineluctable.</i></p> <p>(5) Panel 48: <i>Fortuna. Símbolo discutido del hombre que se libera (Kaufmann).</i></p>
1909	Arte religioso y cortesano en Landshut.	<p>1: Círculo de Mantegna, <i>Tarocchi</i>, serie-E, Ferrara, grabados en metal, c. 1465.</p> <p>2: Hans Burgkmair, <i>Mercurio</i>, de la serie de <i>Los Siete Planetas</i>, grabado en madera, primera mitad del siglo XVI.</p> <p>3: Grabados del <i>Eyn nyge Kalender</i>, calendario impreso por Stephan Arndes en Lübeck, 1519.</p>	<p>(1); Panel 50-51: <i>División y manejabilidad. Musas. Virtudes y vicios. Sistema armónico. Elevación. Bailarinas sobre la tumba.</i></p> <p>(2-3); Panel 59: <i>Desplazamiento de los planetas hacia el norte.</i></p>

Continúa...

Año	Artículo	Grabado	Panel del Atlas
1912	Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara.	<p>1: Alberto Durer, <i>Hércules (Efecto de los Celos)</i>, grabado en metal, 1498.</p> <p>2: Página de Aries del <i>Astrolobium Planum</i> impreso por Ratdolt, editado por Engel, grabado en madera, 1488.</p> <p>3: Círculo de Mantegna, <i>Tarocchi</i>, serie-E, Ferrara, grabados en metal, c. 1465.</p> <p>4: <i>Los hijos de Venus</i>, grabado en madera, borgoñón, 1460.</p> <p>5: Atribuido a Baccio Baldini, <i>Hijos del planeta Venus</i>, del llamado <i>Calendario Baldini</i>, 1ª edición, grabado en metal, c. 1464.</p> <p>6: Atribuido a Baccio Baldini, <i>Hijos del planeta Venus</i>, del llamado <i>Calendario Baldini</i>, 2ª edición, grabado en metal, c. 1465.</p>	<p>(1): Panel 57: <i>Fórmula pática de Durer. Mantegna. Copias. Orfeo. Hércules. Raptio de mujeres. Jinetes arrolladores en el Apocalipsis. Triunfo.</i></p> <p>(3): Panel 50-51: <i>División y manejabilidad. Musas. Virtudes y vicios. Sistema armónico. Elevación. Bailarinas sobre la tumba.</i></p> <p>(5-6): Panel 39: <i>Botticelli. Estilo ideal. Baldini 1º y 2º. Amor antiguo. Palas como banderín de torneo. Imágenes de Venus. Apolo y Dafne: transformación. Cuerno de Aquelous.</i></p>
1914	La aparición del estilo ideal a la antigua en la pintura del primer Renacimiento.	<p>1: Antonio Pollaiuolo, <i>Lucha de desnudos</i>, grabado en metal, c. 1465-1470.</p> <p>2: Grabado en madera de <i>Histoire de la Destruction de Troye la Grant</i>, de Jacques Millet, 1484.</p> <p>3: Después de Pollaiuolo, <i>Hércules y los Gigantes</i>, grabado en metal, siglo XV.</p> <p>4: <i>Triunfo de Baco y Ariadne</i>, grabado en metal, 1480-1490.</p>	<p>(2): Panel 35: <i>Antigüedad alla franzese. Hércules, Paris (raptio) Paris (juicio) Orfeo. Venus c. Gracias. Polixena. Antigüedad borgoñona. Heroísmo antiguo.</i></p> <p>(4): Panel 40: <i>Irrupción del temperamento antiguo. Representación continuada (¿Cómo entrada triunfal de figuras antiguas?: friso). Matanza de los inocentes: ¿madre enjurecida? Exceso de fórmulas páticas.</i></p>
1920	Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero.	<p>1: Grabado del Horóscopo de Lutero, en <i>Tractatus astrologicus</i>, Lucas Gaurico, 1552.</p> <p>2: <i>Saturno</i>, grabado en madera del <i>Eyn nyge Kalender</i>, calendario impreso por Stephan Arndes en Lübeck, 1519.</p> <p>3: Círculo de Mantegna, <i>Saturno</i>, grabado en metal del <i>Tarocchi</i>, serie-E, Ferrara, c. 1465.</p> <p>4: Erhard Schön, frontispicio del <i>Nativität-Kalender</i>, de Leonhard Reymann, grabado en madera, 1515.</p> <p>5: Página de la portada de <i>Libellus consolatorius</i>, de Georg Tannstetter, grabado en madera.</p> <p>6: Portada de <i>Prognosticatio</i>, de Johann Carion, grabado en madera, 1521.</p> <p>7: Página de la portada y última página de <i>Prognostica</i>, de Paulus von Middelburg, grabado en madera, 1484.</p>	<p>(2): Panel 59: <i>Desplazamiento de los planetas hacia el norte.</i></p> <p>(3): Panel 50-51: <i>División y manejabilidad. Musas. Virtudes y vicios. Sistema armónico. Elevación. Bailarinas sobre la tumba.</i></p> <p>(20, 23, 25): Panel 58: <i>Cosmología en Durer.</i></p>

Continúa...

Año	Artículo	Grabado	Panel del Atlas
		<p>8: Georg Lemberger, <i>Júpiter y Saturno</i>, grabado en madera de <i>Weissagenen</i>, de Johann Lichtenberger, 1527.</p> <p>9: Grabado en madera de Diciembre, del <i>Kalender</i>, Augsburg: Schönsperger, 1490.</p> <p>10: Georg Lemberger, <i>Los dos monjes</i>, grabado en madera de <i>Weissagenen</i>, de Johann Lichtenberger, 1527.</p> <p>11: <i>Los dos monjes</i>, grabado en madera en Mainz, edición de Lichtenberger, 1492.</p> <p>12: <i>Escorpio, 11-14 grados</i>, grabado en madera del <i>Astrorabium Platanum</i>, impreso por Ratdolt, editado por Engel, 1488.</p> <p>13: <i>Los dos monjes</i>, grabado en madera de <i>Propheceien und Weissagen... Doctoris Paracelsi, Joh. Lichtenberger, M. Joseph Grünpeck, Joan. Carionis, Der Sibyllen und anderer</i>, 1549.</p> <p>14: <i>Lutero con una hoz y una rosa</i>, grabado en madera de <i>Wunderlich Weissagung</i>, de Osiander y Hans Sachs, 1527.</p> <p>15: <i>Lutero con una hoz y una rosa</i>, grabado de <i>Vaticiana Joachimi</i>, 1515.</p> <p>16: <i>Júpiter, Saturno, Sol</i>, grabado de <i>Vaticiana Joachimi</i>, 1515.</p> <p>17: <i>El Papa burro</i>, grabado en madera de <i>Lectiones memorabiles</i>, de Johan Wolf, 1608.</p> <p>18: <i>El Monje becerro</i>, grabado en madera de <i>Lectiones memorabiles</i>, de Johan Wolf, 1608.</p> <p>19: Hans Holbein el Joven, <i>Hercules Germanicus</i>, grabado en madera, 1522.</p> <p>20: Alberto Durer, <i>La Profecía de Ulsenius</i>, grabado en madera, 1496.</p> <p>21: Alberto Durer, <i>La Cerda de Landser</i>, grabado en metal, 1496.</p> <p>22: <i>La cerda monstruosa de Landser</i>, grabado en madera con texto de Sebastian Brant, 1466.</p> <p>23: Alberto Durer, <i>Melencolia I</i>, grabado en metal, 1514.</p> <p>24: <i>Júpiter y Saturno</i>, grabado de <i>Propheceien und Weissagen... Doctoris Paracelsi, Joh. Lichtenberger, M. Joseph Grünpeck, Joan. Carionis, Der Sibyllen und anderer</i>, 1549.</p> <p>25: Alberto Durer, <i>La Sagrada Familia</i>, grabado en madera, c. 1504.</p>	

Continúa...

Año	Artículo	Grabado	Panel del Atlas
1925	The Franz Boll Lecture.	<p>1: Grabados del <i>Eyn nyge Kalender</i>, calendario impreso por Stephan Arndes en Lübeck, 1519.</p> <p>2: Grabados del <i>Astrolabium Planum</i>, impreso por Ratdolt, editado por Engel, 1488.</p> <p>3: Grabado del <i>Astrolabium Planum</i>, impreso por Emmerich von Speyer, 1494.</p>	(1): Panel 59: <i>Desplazamiento de los planetas hacia el norte.</i>
1926	Astrología orientalizante.	<p>1: Grabados del <i>Astrolabium Planum</i>, impreso por Ratdolt, editado por Engel, 1488.</p> <p>2: Círculo de Mantegna, <i>Tarocchi</i>, serie-E, Ferrara, grabados en metal, c. 1465.</p> <p>3: Grabados del <i>Eyn nyge Kalender</i>, calendario impreso por Stephan Arndes en Lübeck, 1519.</p>	<p>(2): Panel 50-51: <i>División y manejabilidad. Musas. Virtudes y vicios. Sistema armónico. Elevación. Bailarinas sobre la tumba.</i></p> <p>(3): Panel 59: <i>Desplazamiento de los planetas hacia el norte.</i></p>
1927	Fiestas medicas en la corte de los Valois en los tapices flamencos de la Galleria degli Uffizi.	<p>1: <i>Favor Worm</i>, grabado en madera, 1565.</p>	

Imágenes

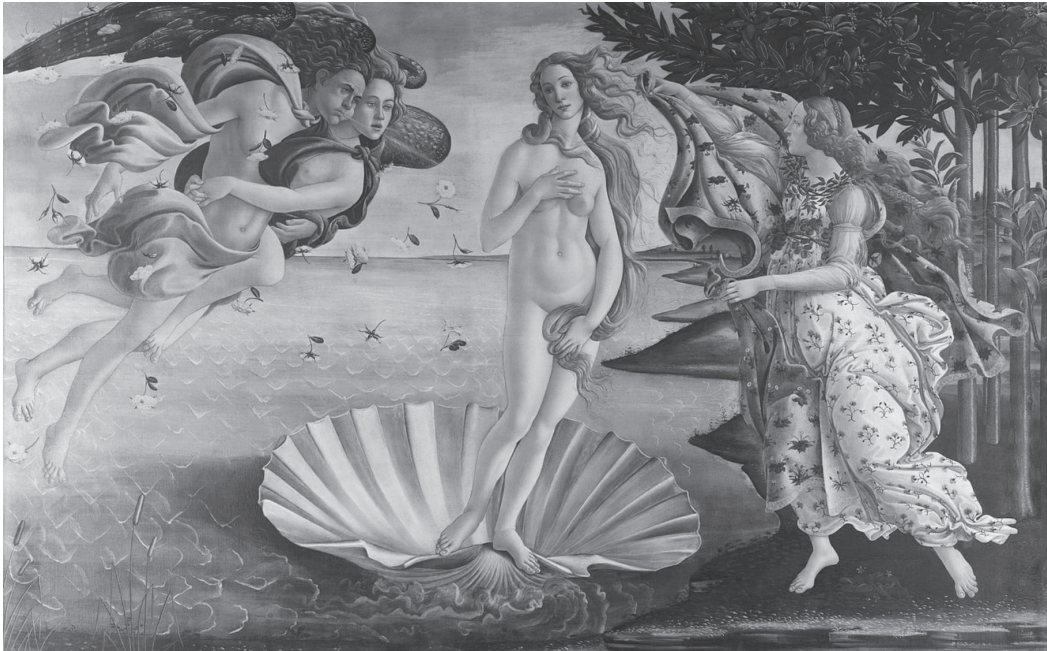


Fig. 1. Sandro Botticelli, *El Nacimiento de Venus*, temple sobre lienzo, c. 1482.



Fig. 2. Sandro Botticelli, *La Primavera*, temple sobre lienzo, c. 1478.



Fig. 3. Dibujo a pluma (¿Botticelli?), Chantilly.



Fig. 4. *Aquiles en Esciros* (detalle), sarcófago romano, siglo III, Abadía Woburn.



Fig. 5. Agostino di Duccio, *Escena de la vida de san Segismundo* (detalle), relieve en mármol, 1449-1457.



Fig. 6. Domenico Ghirlandaio, *Nacimiento de San Juan Bautista* (detalle), fresco, Capilla Tornabuoni, Santa Maria Novella, Florencia, Italia, 1485-1490.



Fig. 7. Filippo Lippi, *El Festín de Herodes* (detalle), *Historias de San Esteban y San Juan el Bautista*, fresco, Capilla Mayor, Catedral de Prato, Prato, Italia, 1452-1565.



Fig. 8. Maestro ferrarés, *La Muerte de Orfeo*, grabado en metal, 1470-1480.



Fig. 9. Alberto Durero, *Muerte de Orfeo*, dibujo, 1494.



Fig. 10. *Muerte de Orfeo*, detalle de un jarrón de Nola, cerámica, c. 470-450 a.C



Fig. 11. *Laocoonte y sus hijos*, mármol, c. 25 a.C.



Fig. 12. *La Centauromaquia*, frontón Oeste del Templo de Zeus en Olympia, 472-456 a.C.



Fig. 13. *Centauro y Lapita en combate*, metopa XXI del Partenón, 447-432 a.C.



Fig. 14. *Boceto del grupo del Centauro* del Friso del Theseion, 1955. Friso original, 449-415 a.C.



Fig. 15. Lorenzo Ghiberti. Detalle de la puerta oeste del Baptisterio de Florencia (*Las puertas del Paraíso*), panel de Jacob y Esaú, Bronce, 1325-1452.



Fig. 16. Nicolò Spinelli, Reverso de medalla de Giovanna Tornabuoni, Bronce, c. 1486.



Fig. 17. Nicolò Spinelli, Reverso de medalla de Giovanna Tornabuoni, Bronce, c. 1486.



Fig. 18. Francesco del Cossa, banda superior del *Mes de Abril*, fresco, Salone dei Mesi, Palacio Schifanoia, Ferrara, Italia, 1469-1470.



Fig. 19. Raffaello Sanzio, *Venus en carruaje tirado por palomas*, detalle de la Loggia de Psique, Fresco, Villa Farnesina, Roma, 1516-1517.



Fig. 20. *Apolo de Belvedere*, mármol, 120-140.



Fig. 21. Giulio Romano, *La Batalla del Puente Milvio*, fresco, Palacio Apostólico, Vaticano, Roma, Italia, 1520-1524.

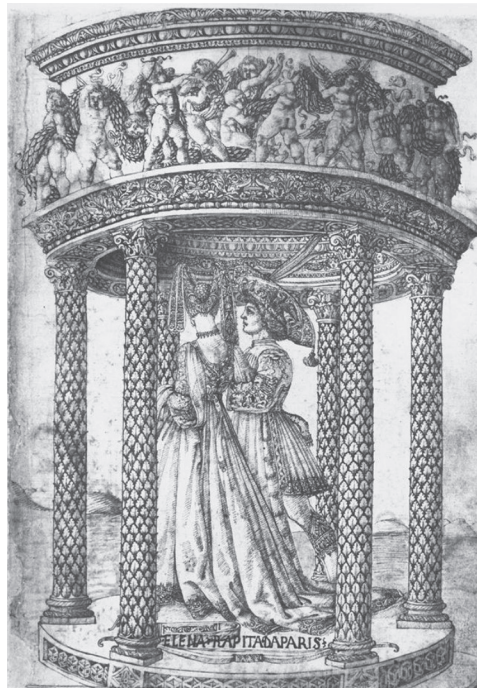


Fig. 22. Atribuido al círculo de Baccio Baldini y al círculo de Maso Finiguerra, *Paris y Helena de pie en un pabellón decorado con un friso de puttis*, página de la *Crónica Pictórica Florentina*, dibujo, c. 1470-1475.



Fig. 23. Domenico Ghirlandaio, *Confirmación de la regla franciscana* (detalle), Capilla Sassetti, Santa Trinità, Florencia, Italia, c. 1479-1485.



Fig. 24. Hugo van der Goes, *Retablo Portinari* (detalle), óleo sobre madera, c. 1475.



Fig. 25. Domenico Ghirlandaio, *Adoración de los Pastores* (detalle), Capilla Sassetti, Santa Trinità, Florencia, Italia, 1485.



Fig. 26. *Ascensión de Alejandro con los grifos y viaje a las profundidades del mar* (detalle), tapiz flamenco, Palazzo Doria, Roma, Italia, siglo XV.



Fig. 27. Atribuido a Baccio Baldini, grabado parte de los *Platos Otto*, grabado en metal, c. 1465-1480.



Fig. 28. *Torneo, Bayona, 1565* (detalle), tapiz flamenco, 1582-1585.



Fig. 29. Atribuido a Thomas Hering, relieve de una chimenea en Landshut, Stadtresidenz, c. 1542.

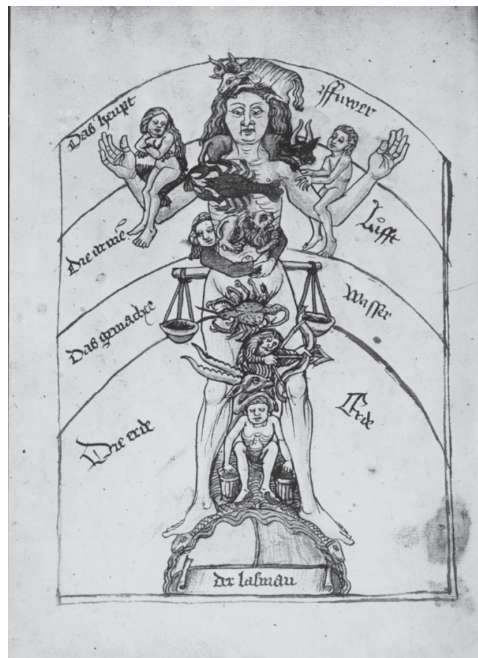


Fig. 30. *Hombre Zodiacal*, Tübingen, Universitätsbibliothek, 1402.



Fig. 31. *Escorpio*, Biblioteca Apostólica Vaticana, Roma, Cod. Vat. Reg. Lat. 1283, fol. 7v.



Fig. 32. Francesco del Cossa, *Mes de Marzo*, fresco, Salone dei Mesi, Palacio Schifanoia, Ferrara, Italia, 1465-1470.



Fig. 33. Francesco del Cossa, banda central del *Mes de Marzo* (detalle), fresco, Salone dei Mesi, Palacio Schifanoia, Ferrara, Italia, 1465-1470.



Fig. 34. Página de Aries del *Astrolabium Planum*, grabado en madera, 1488.



Fig. 35. *Perseo*, Aratea de Leiden, c. 830-840.



Fig. 36. *Planisphaerium Bianchini* (detalle), siglo II d.C.



Fig. 37. *Zodiaco de Dendera*, ilustración del original, siglo I. a.C.



Fig. 38. *Fortuna*, Escudo del Palazzo Rucellai, Florencia, Italia, siglo XV.



Fig. 39. *Primavera*, de la *Hypnerotomachia Poliphili*, de Francesco Colonna, grabado en madera, 1499.

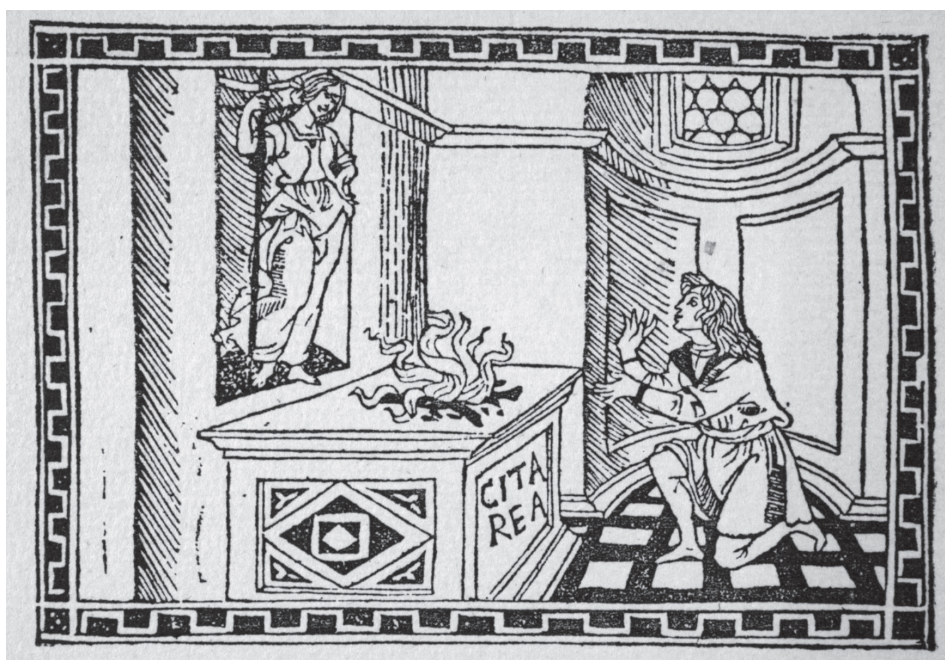


Fig. 40. *Giuliano a los pies de Palas*, de la *Giostra* de Angelo Poliziano, grabado en madera, 1513.



Fig. 41. Sandro Botticelli, *Dibujos*, Biblioteca Ambrosiana, s. f.



Fig. 42. Grabado en madera del *Ninfale*, de Giovanni Boccaccio, 1568.



Fig. 43. Grabado en madera de *Costanza e Biagio*, de Bernardo Giambullari, 1556.



Fig. 44. *Pomona*, mármol, Roma imperial.



Fig. 45. Grabado en madera de la *Representazione de Santa Dorotea*, 1554.



Fig. 46. Atribuido a Baccio Baldini, *Hijos del planeta Venus*, del llamado *Calendario Baldini*, 1ª edición, grabado en metal, c. 1464.



Fig. 47. Atribuido a Baccio Baldini, *Hijos del planeta Venus*, del llamado *Calendario Baldini*, 2ª edición, grabado en metal, c. 1465.

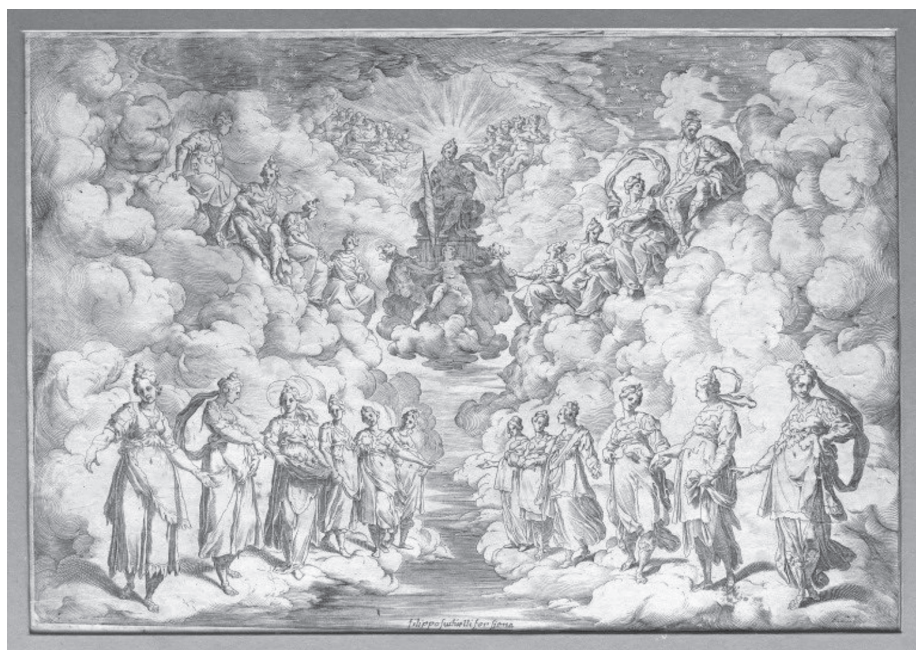


Fig. 48. Agostino Carracci, *Escena del intermedio primero de 1589*, grabado en metal, c. 1590.



Fig. 49. Agostino Carracci, *Escena del intermedio tercero de 1589*, grabado en metal, c. 1590.



Fig. 50. Epifanio d'Alfiano, *Escena del segundo intermedio de 1589*, grabado en metal, 1592.



Fig. 51. Epifanio d'Alfiano, *Escena del cuarto intermedio de 1589*, grabado en metal, 1592.



Fig. 52. Círculo de Mantegna, *Octava Sphaera*, carta del *Tarocchi*, serie-E, Ferrara, grabado en metal, c. 1465.



Fig. 53. Círculo de Mantegna, *Primum Mobile*, carta del *Tarocchi*, serie-E, Ferrara, grabado en metal, c. 1465.

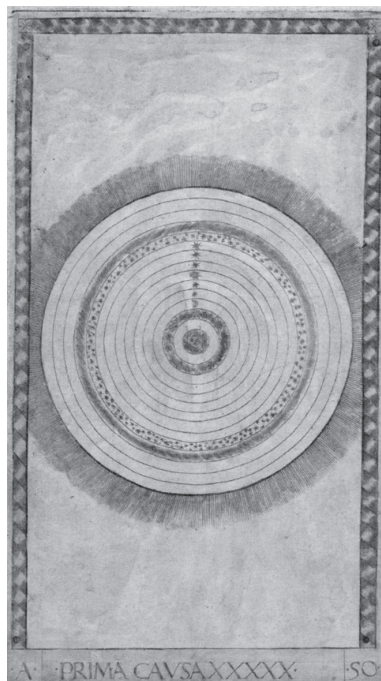


Fig. 54. Círculo de Mantegna, *Prima Causa*, carta del *Tarocchi*, serie-E, Ferrara, grabado en metal, c. 1465.



Fig. 55. Círculo de Mantegna, *Talia*, grabado del Tarocchi, serie-E, Ferrara, grabado en metal, c. 1465.

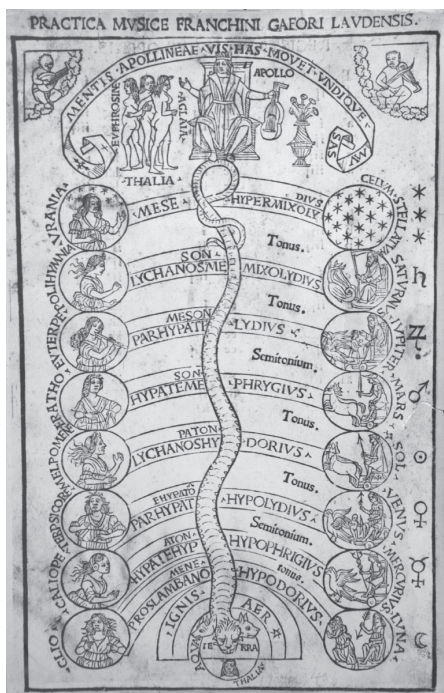


Fig. 56. Grabado en madera del *Practica Musica*, de Gaffurius, 1496.



Fig. 57a. *Triunfo de Baco y Ariadne*, grabado en metal, 1480-1490. Primera parte.

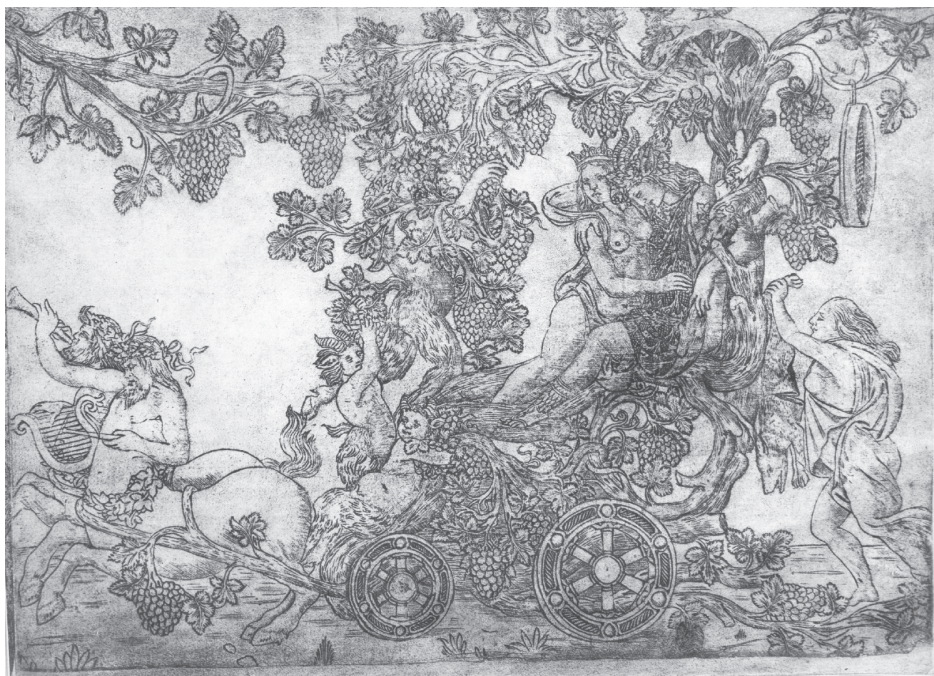


Fig. 57b. *Triunfo de Baco y Ariadne*, grabado en metal, 1480-1490. Segunda parte.



Fig. 58. Baccio Baldini, *La Lucha por el calzón*, grabado en metal, c. 1460-1480.



Fig. 59. *Danza Moresca, "Quaresima"*, grabado en metal, c. 1475-1490.

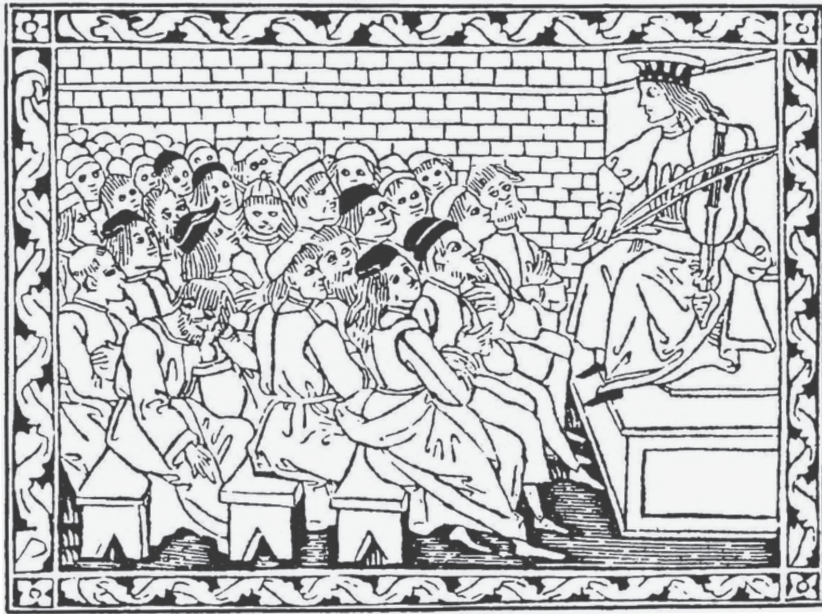


Fig. 60. *Compadre del violín*, del *Morgante*, de Luigi Pulci, grabado en madera, 1500.



Fig. 61. Atribuido a Baccio Baldini, *Hijos del planeta Mercurio*, del llamado *Calendario Baldini*, 1ª edición, grabado en metal, c. 1464.



Fig. 62. Atribuido a Baccio Baldini, *Hijos del Planeta Mercurio*, del llamado *Calendario Baldini*, 2ª edición, grabado en metal, c. 1465.



Fig. 63. Rogier van der Weyden, *Descendimiento en el Sepulcro*, óleo sobre lienzo, c. 1460-1463.



Fig. 64. Miguel Ángel, *Pietà*, dibujo, c. 1530-1535.



Fig. 65. Maestro E. S., *Pietà*, grabado en metal, c. 1450-1467.



Fig. 66. Maestro de las Banderolas, *La Lucha por el calzón*, grabado en metal, 3er cuarto del siglo XV.

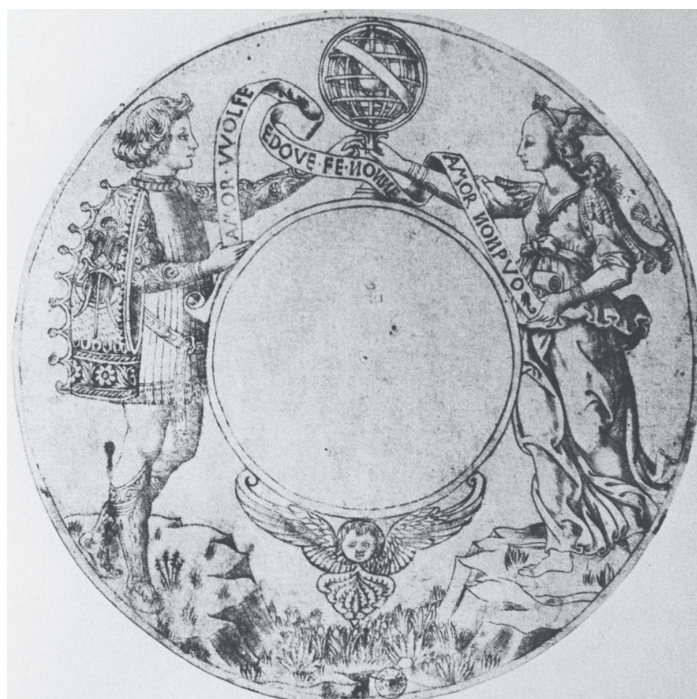


Fig. 67. Atribuido a Baccio Baldini, *Lorenzo de Medici y Lucrezia Donati*, grabado en metal, c. 1465-1480.



Fig. 68. Atribuido a Baccio Baldini, *Amor Vengado*, grabado en metal, c. 1465-1480.

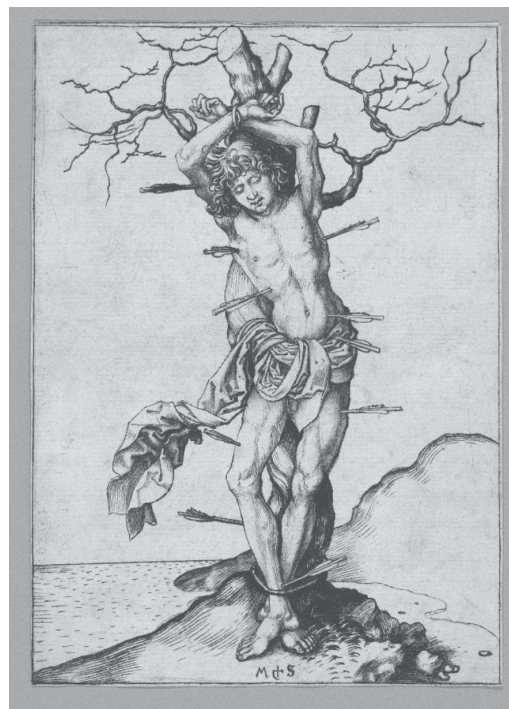


Fig. 69. Martin Schongauer, *San Sebastián*, grabado en metal, c. 1469-1474.



Fig. 70. *Marsías*, mármol, siglo II a.C.



Fig. 71. Atribuido a Baccio Baldini, *Judith*, grabado en metal, c. 1465-1480.



Fig. 72. (Detalle), Atribuido a Baccio Baldini, *Hijos del planeta Venus*, del llamado *Calendario Baldini*, 1ª edición, grabado en metal, c. 1464.



Fig. 73. (Detalle), Atribuido a Baccio Baldini, *Hijos del planeta Venus*, del llamado *Calendario Baldini*, 2ª edición, grabado en metal, c. 1465.



Fig. 74. Muerte de Orfeo, grabado en madera de *Metamorphosis*, de Ovidio, edición veneciana de 1497.



Fig. 75. Andrea Mantegna, *Bacanal con Sileno*, grabado en metal, c. 1485.



Fig. 76. Andrea Mantegna, *Batalla de Tritones* (mitad izquierda), grabado en metal, c. 1470.



Fig. 77. Andrea Mantegna, *Batalla de Tritones* (mitad derecha), grabado en metal, c. 1470.



Fig. 78. Alberto Durero, *Hércules (Efecto de los celos)*, grabado en metal, 1498.



Fig. 79. Alberto Durero, *Hércules*, grabado en madera, c. 1496.



Fig. 80. Alberto Durero, *La Gran Fortuna*, grabado en metal, c. 1501-1502.



Fig. 81. Atribuido a Baccio Baldini, *La Fortuna*, grabado en metal, c. 1460.



Fig. 82. Círculo de Mantegna, *Venus*, grabado del *Tarocchi*, serie-E, Ferrara, grabado en metal, c. 1465.



Fig. 83. Círculo de Mantegna, *Mercurio*, grabado del *Tarocchi*, serie-E, Ferrara, grabado en metal, c. 1465.



Fig. 84. Alberto Durero, *Melencolia I*, grabado en metal, 1514.



Fig. 85. *Mercurio*, grabado en madera del *Eyn nyge Kalender*, calendario impreso por Stephan Arndes en Lübeck, 1519.

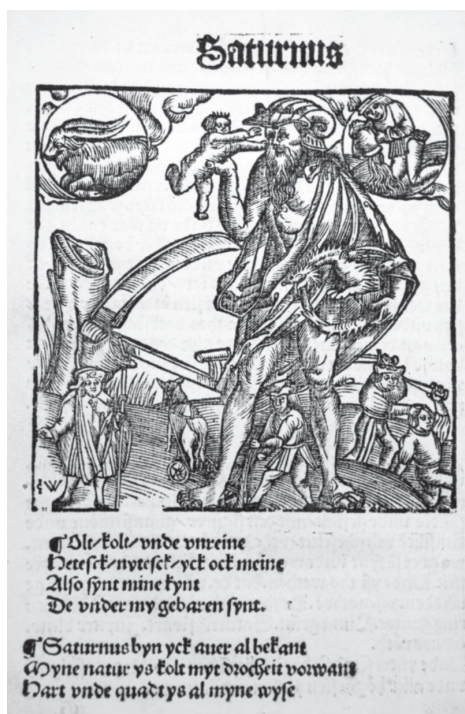


Fig. 86. *Saturno*, grabado en madera del *Eyn Nyge Kalender*, calendario impreso por Stephan Arndes en Lübeck, 1519.



Fig. 87. Círculo de Mantegna, *Saturno*, grabado del *Tarocchi*, serie-E, Ferrara, grabado en metal, c. 1465.



Fig. 88. *Saturno*, grabado del *Libro delle sorti*, de Lorenzo Spirito, impreso por Paul Mechter y Gerhard von Büren, 1482.



Fig. 89. Hans Burgkmair, *Mercurio*, de la serie de *Los Siete Planetas*, grabado en madera, primera mitad del siglo XVI.

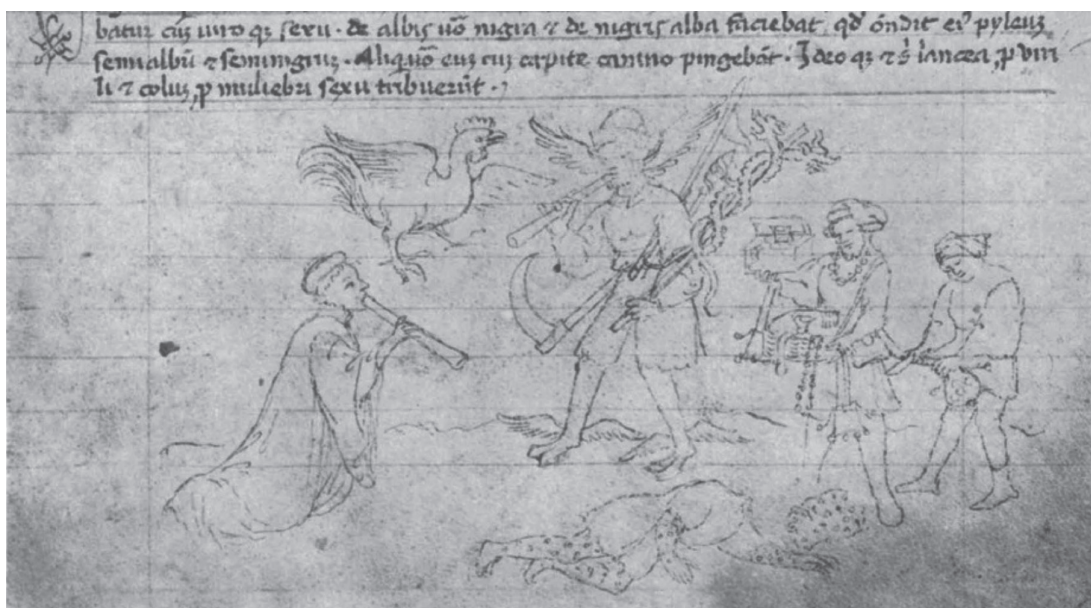


Fig. 90. Mercurio, ilustración del *Libellus de imaginibus deorum* (Cod. Vat. Reg. Lat. 1290. fol. 2r), manuscrito, c. 1420.



Fig. 91. Ciriaco de Ancona, *Mercurio*, ilustración de mediados del siglo XV.



Fig. 92. *Mercurio*, relieve helenístico del Panticapaeum, siglo V a.C.



Fig. 93. *Venus*, ilustración del *Libellus de imaginibus deorum* (Cod. Vat. Reg. Lat. 1290. fol. 2r), manuscrito, c. 1420.



Fig. 94. Venus, ilustración del *Ovide Moralisé*, manuscrito, siglo XIV.

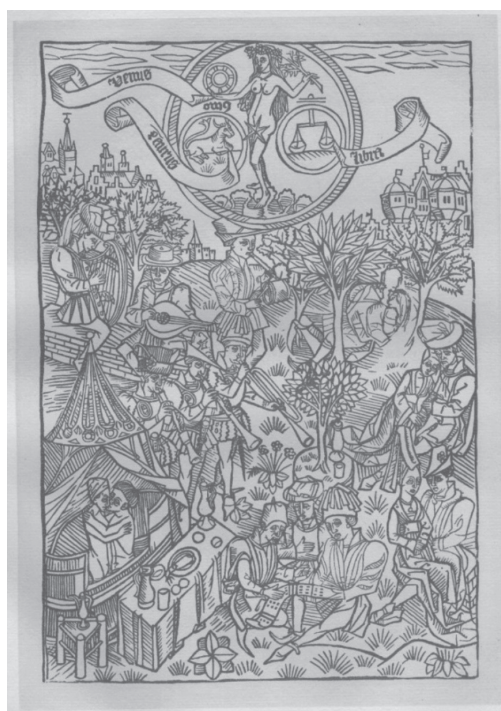


Fig. 95. *Los hijos de Venus*, grabado borgoñón en madera, 1460.



Fig. 96. Antonio Pollaiuolo, *Lucha de desnudos*, grabado en metal, c. 1465-1470.



Fig. 97. Atribuido a Zanobi Strozzi, *El Rapto de Helena*, c. 1450-1455.



Fig. 98. Grabado en madera de *Histoire de la Destruction de Troye la Grant*, 1484.



Fig. 99. Después de Pollaiuolo, *Hércules y los Gigantes*, grabado en metal, siglo XV.



Fig. 100. Escuela de Donatello, *Triunfo de Baco y Ariadne*, tondi del Palazzo Medici Riccardi, Florencia, Italia, c. 1460.



Fig. 101. *Triunfo de Baco y Ariadne*, modelo de una gema, siglo I d.C.

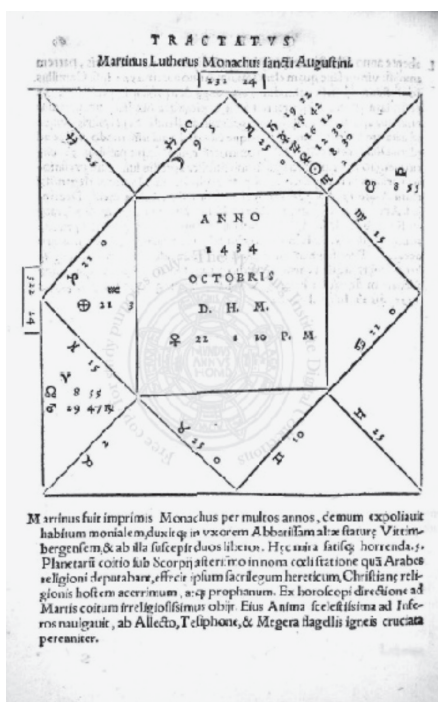


Fig. 102. Grabado del horóscopo de Lutero, en *Tractatus astrologicus* de Lucas Gaurico, 1552.



Fig. 103. *Hijos de Saturno*, ilustración de un manuscrito de Tübingen, Universitätsbibliothek, M. d. 2, fol. 267r, 1402.



Fig. 104. *Jugador de los Saturnales*, ilustración del manuscrito del Cronógrafo de 354 a.C.

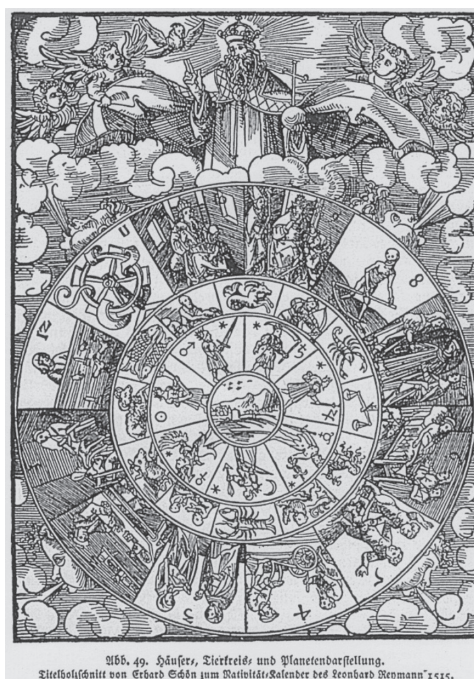


Fig. 105. Erhard Schön, frontispicio de *Nativität-Kalender*, de Leonhard Reymann, grabado en madera, 1515.

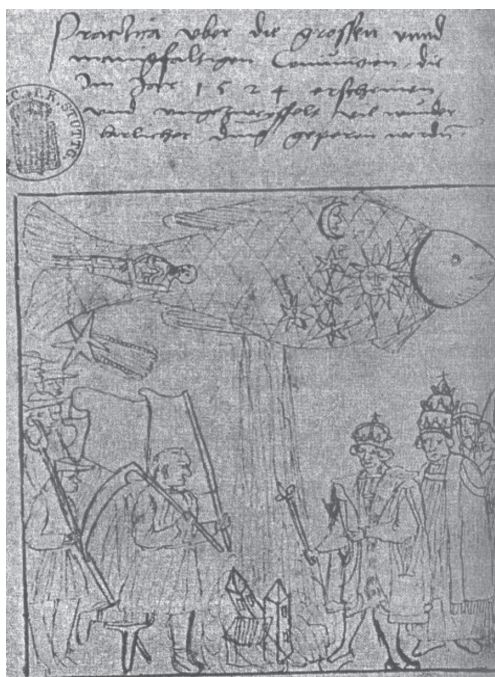


Fig. 106. Página de la portada de la *Practica*, de Leonhard Reymann, 1524.



Fig. 107. Página de la portada de *Libellus consolatorius*, de Georg Tannstetter, grabado en madera, 1523.

Prognosticatio und er-

Flernung der grossen wessung / Auch anderer erschreckenlichent
würcungen. So sich begeben nach Christi vnsero lieben hern
geburt / Funffschhen hundert vñ xxiij. Jar. Durch mich
Magistru Johānem Carion vñ Ducikaym / Chur
fürstlicher gnaden zu Brandenburg Astro-
nū / mit fleysiger arbeit zusamē gebracht.
Ganz erbermlich zu lesen / in nutz vñ
warung aller Christglaubig-
gen menschen it.



Fig. 108. Portada de *Prognosticatio*, de Johann Carion, grabado en madera, 1521.



Fig. 109. Grabado de la portada de *Prognostica* de Paulus von Middelburg, grabado en madera, 1484.



Fig. 110. Georg Lemberger, *Júpiter y Saturno*, grabado en madera de *Weissagungen*, de Johann Lichtenberger, 1527.



Fig. 111. Grabado en madera de diciembre, del *Kalender*, Augsburgo. Schönsperger, 1490.



Fig. 112. *Los dos monjes*, grabado en madera de Mainz, edición de Lichtenberger, 1492.



Fig. 113. Georg Lemberger, *Los dos monjes*, grabado en madera de *Weissagungen*, de Johann Lichtenberger, 1527.



Fig. 114. Escorpio, 11-14 grados, grabado en madera del *Astrolabium Planum*, impreso por Ratdolt, editado por Engel, 1488.



Fig. 115. Los dos monjes, grabado en madera de *Propheceien und Weissagen... Doctoris Paracelsi*, Joh. Lichtenberger, M. Joseph Grünpeck, Joan. Carionis, *Der Sibyllen und anderer*, 1549.



Fig. 116. *Lutero con una hoz y una rosa*, grabado en madera de Wunderlich Weissagung, de Osiander y Hans Sachs, 1527.



Fig. 117. *Lutero con una hoz y una rosa*, grabado de Vaticiana Joachimi, 1515.



Fig. 118. *Júpiter, Saturno, Sol*, grabado en madera de *Vaticiana Joachimi*, 1515.



Fig. 119. *El Papa burro*, grabado en madera de *Lectiones memorabiles*, de *Johan Wolf*, 1608.



Fig. 120. *El Monje becerro*, grabado en madera de *Lectiones memorabiles*, de Johan Wolf, 1608.



Fig. 121. Hans Holbein el Joven, *Hércules Germánicus*, grabado en madera, 1522.



Fig. 122. Joseph Grünpeck, *Maximiliano I*, códice de 1502. Biblioteca Universitaria de Innsbruck.



Fig. 123. Alberto Durero, *La Profecía de Ulsenius*, grabado en madera, 1496.



Fig. 124. Alberto Durero, *La Cerda de Landser*, grabado en metal, 1496.

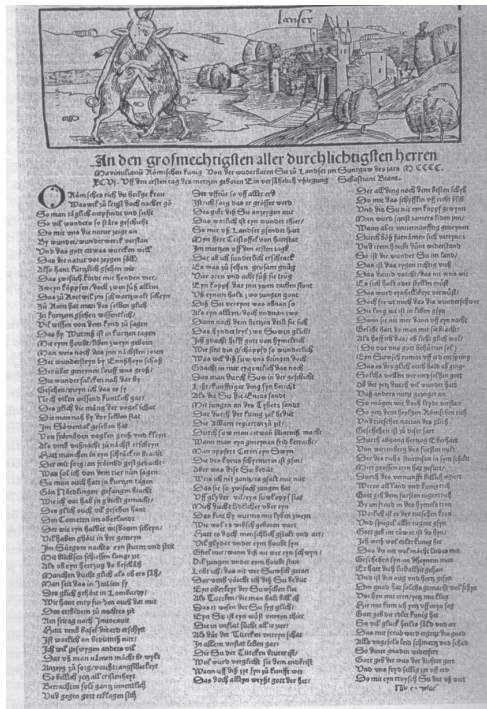


Fig. 125. *La cerda monstruosa de Landser*, grabado en madera con texto de Sebastian Brant, 1466.

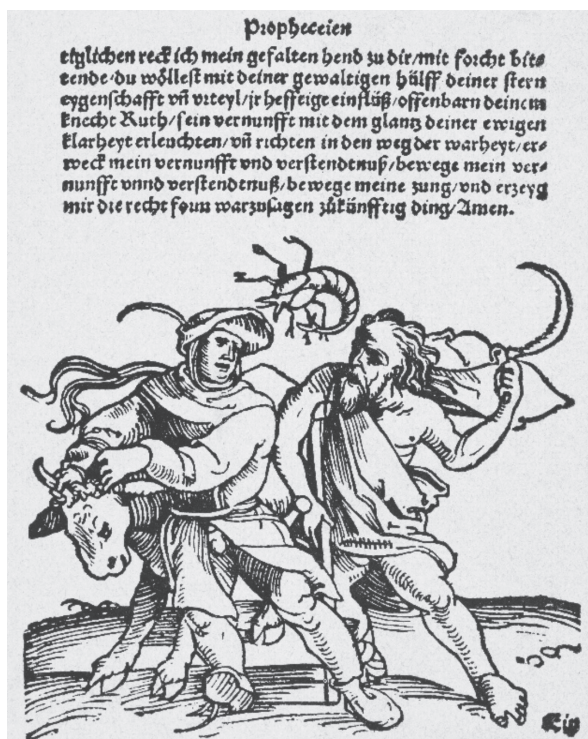


Fig. 126. *Júpiter y Saturno*, grabado de *Propheceien und Weissagen...Doctoris Paracelsi, Joh. Lichtenberger, M. Joseph Grünpeck, Joan. Carionis, Der Sybillen und anderer*, 1549.



Fig. 127. Alberto Durero, *Sagrada Familia (detalle)*, grabado en madera, c. 1504.



Fig. 128. *Exlibris* de Franz Boll, con una imagen procedente del *Astrolabium Planum*, impreso por Emmerich von Speyer, 1494.



Fig. 129. *Hijos de Saturno*, frescos del Palazzo della Ragione, c. 1420.



Fig. 130. *Favor Worn*, grabado en madera, 1565.

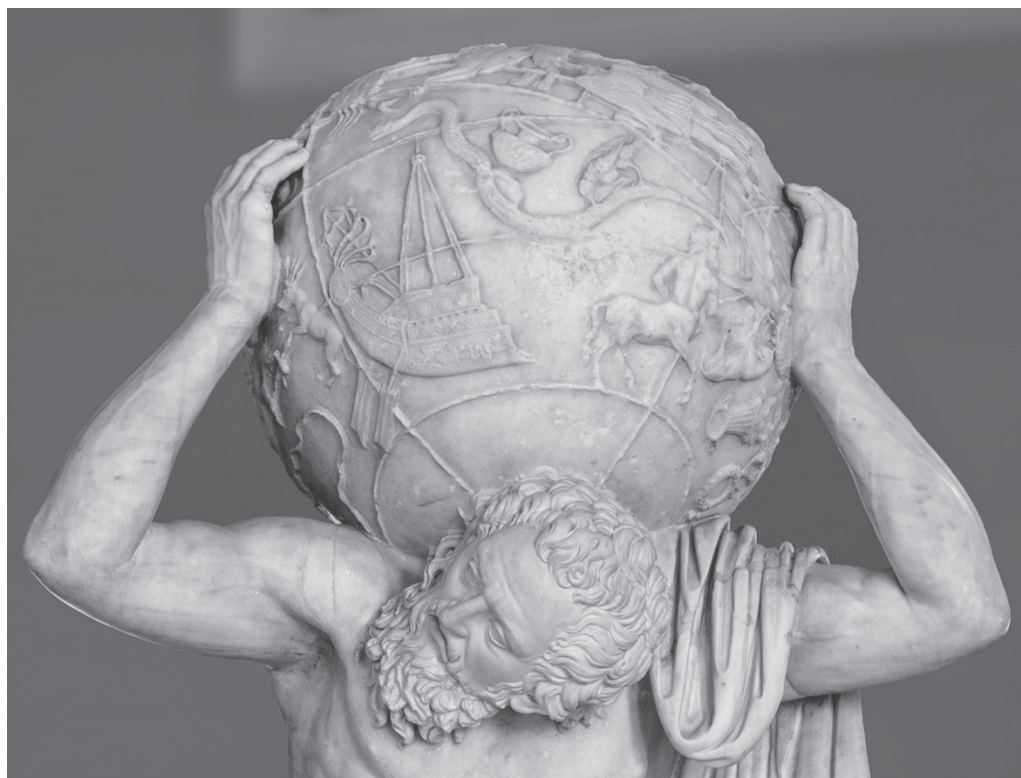


Fig. 131. *Atlas Farnese*, mármol, siglo II d.C.



Fig. 132. *Venus y sus hijos*, ilustración de *Épitre d'Othéa* de Christine de Pisan, siglo XV.



Fig. a.35. Panel 35. *Antigüedad alla franzese. Hércules, Paris (rapto), Paris (juicio), Orfeo. Venus c. Gracias. Polixena. Antigüedad borgeñona. Heroísmo antiguo.*

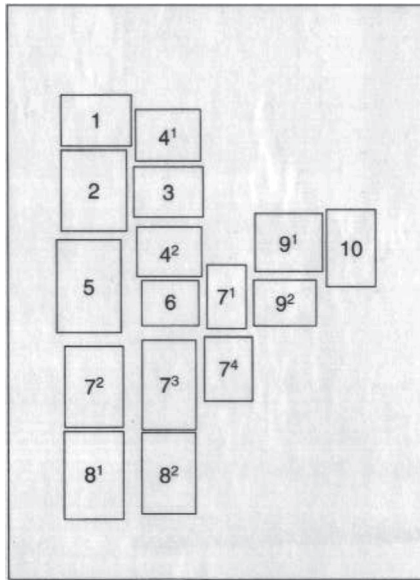


Diagrama del panel 35.

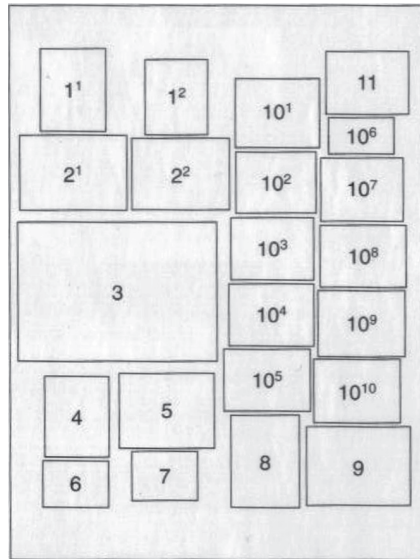


Diagrama del panel 40.

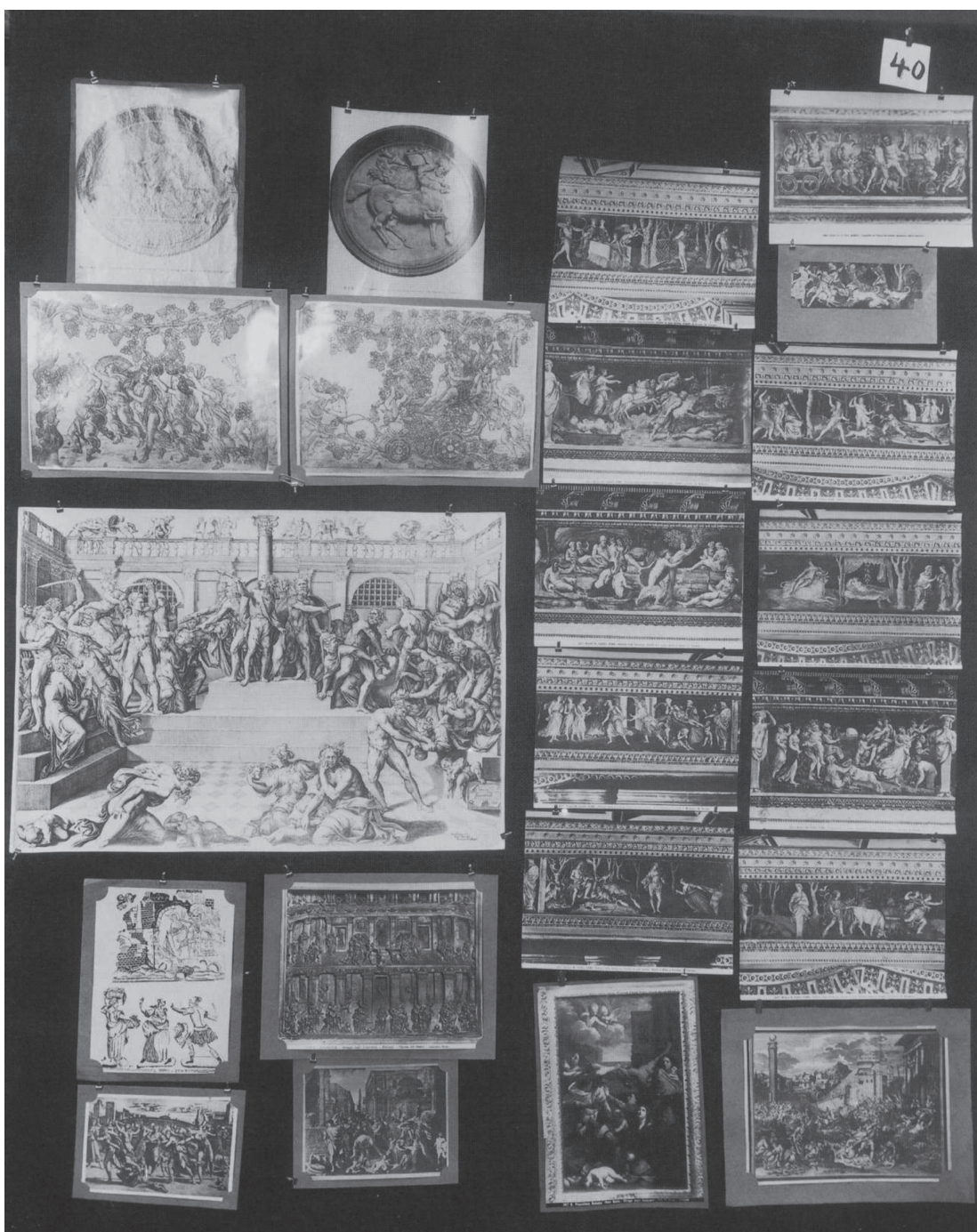


Fig. a.40. Panel 40. *Irruption del temperamento antiguo. Representación continuada. Friso. Matanza de los inocentes: ¿madre enfurecida? Exceso de fórmulas páticas.*



Fig. a.41. Panel 41. *Pathos de la destrucción* [cf. panel 5] *Sacrificio. La ninfa como bruja. Liberación de la expresión.* Cf. DB 429.

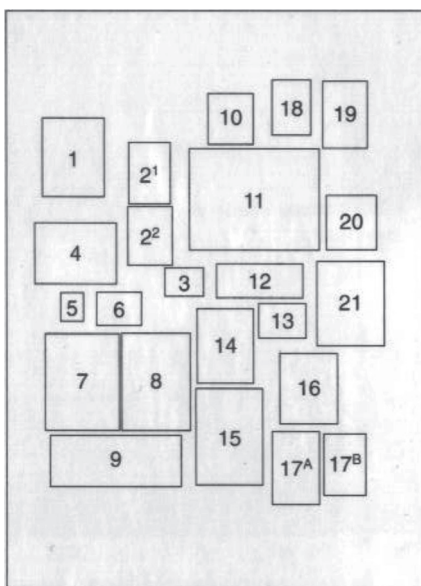


Diagrama del panel 41.

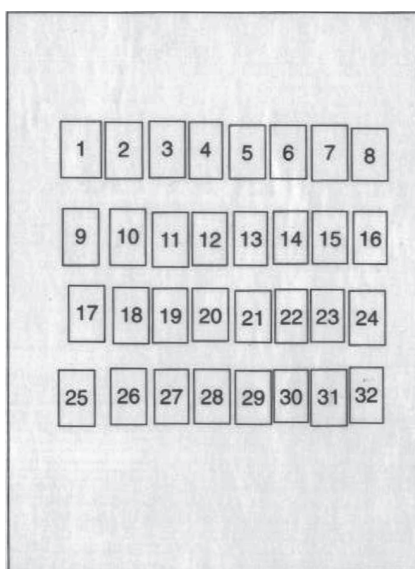


Diagrama del panel 36.



Fig. a.36. Panel 36. *Pesaro: Antigüedad alla franzese en el Sur*. DB 122, 124 s., 239, 365.



Fig. a.5. Panel 5. *Magna mater; Cibeles. Madre raptada. (Niobe, huida y horror). Madre exterminadora, Mujer furiosa (ofendida). (Ménade, Orfeo, Penteo). Lamentación por los muertos. Transición: representación del mundo subterráneo (raptó de Proserpina). Asida por la cabeza (¡Ménade. Casandra sacerdotisa!* [panel 6]).

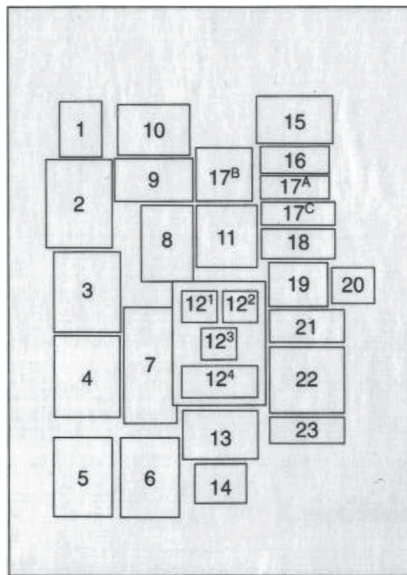


Diagrama del panel 5.

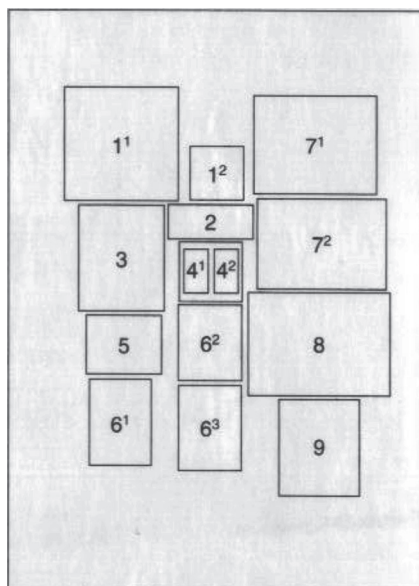


Diagrama del panel 49.



Fig. a.49. Panel 49. *Sentimiento contenido de triunfo* (Mantegna). Grisalla: el “cómo de la metáfora”, *distanciamiento*, DB 435.



Fig. a.57. Panel 57. *Fórmula pática de Durero. Mantegna. Copias. Orfeo. Hércules. Rapto de mujeres. Jinetes arrolladores en el Apocalipsis. Triunfo.* Cf. DB 239 S., 495.

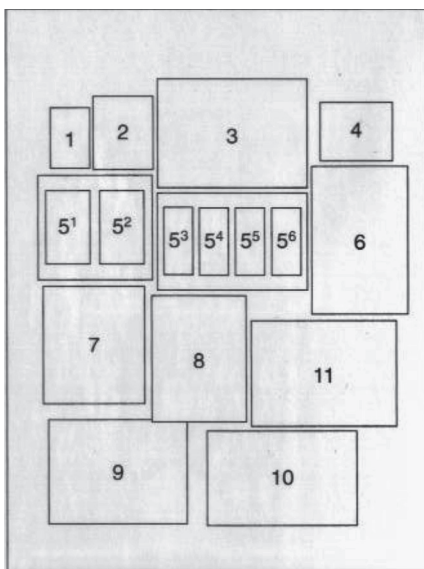


Diagrama del panel 57.

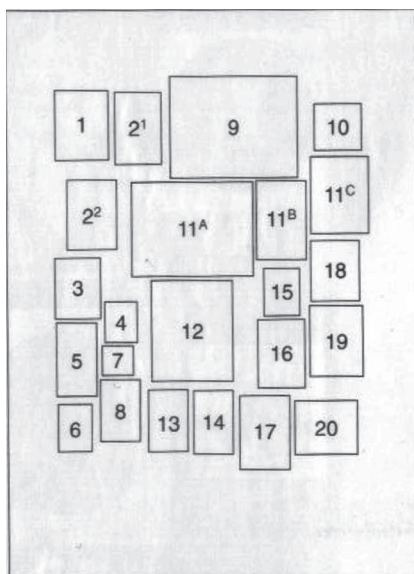


Diagrama del panel 39.



Fig. a.39. Panel 39. Botticelli. *Estilo ideal*. Baldini 1º y 2º. Amor antiguo. Palas como banderín de torneo. Imágenes de Venus. Apolo y Dafne: transformación. Cuerno de Aquelous.

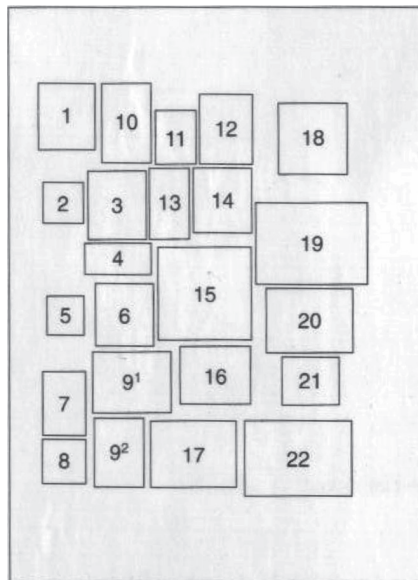


Diagrama del panel 38.

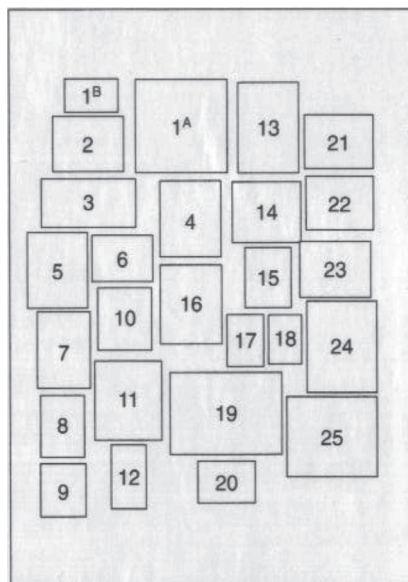


Diagrama el panel 32.



Fig. a.32. Panel 32. *Caricatura. Baile con la mujer en el centro. Voeu du Paon. Quaresima. Vasos de los monos. Caricatura de los monos. Baile de las mujeres alrededor de las calzas.*



Fig. a.48. Panel 48. *Fortuna. Símbolo discutido del hombre que se libera (Kaufmann).*

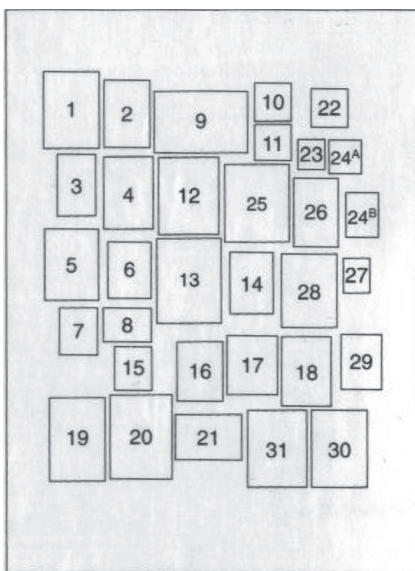


Diagrama del panel 48.

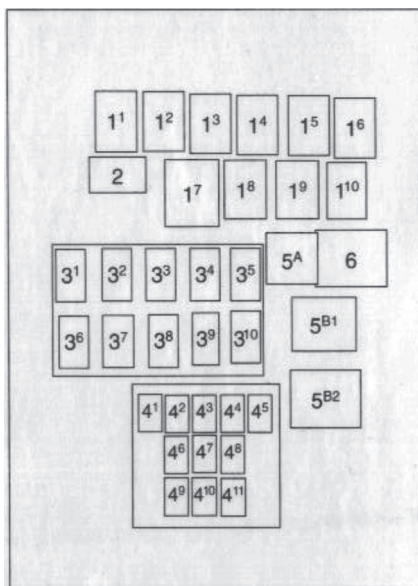


Diagrama del panel 50-51.



Fig. a.50-51. Panel 50-51. *División y manejabilidad. Musas. Virtudes y vicios. Sistema armónico. Elevación. Bailarinas sobre la tumba.*

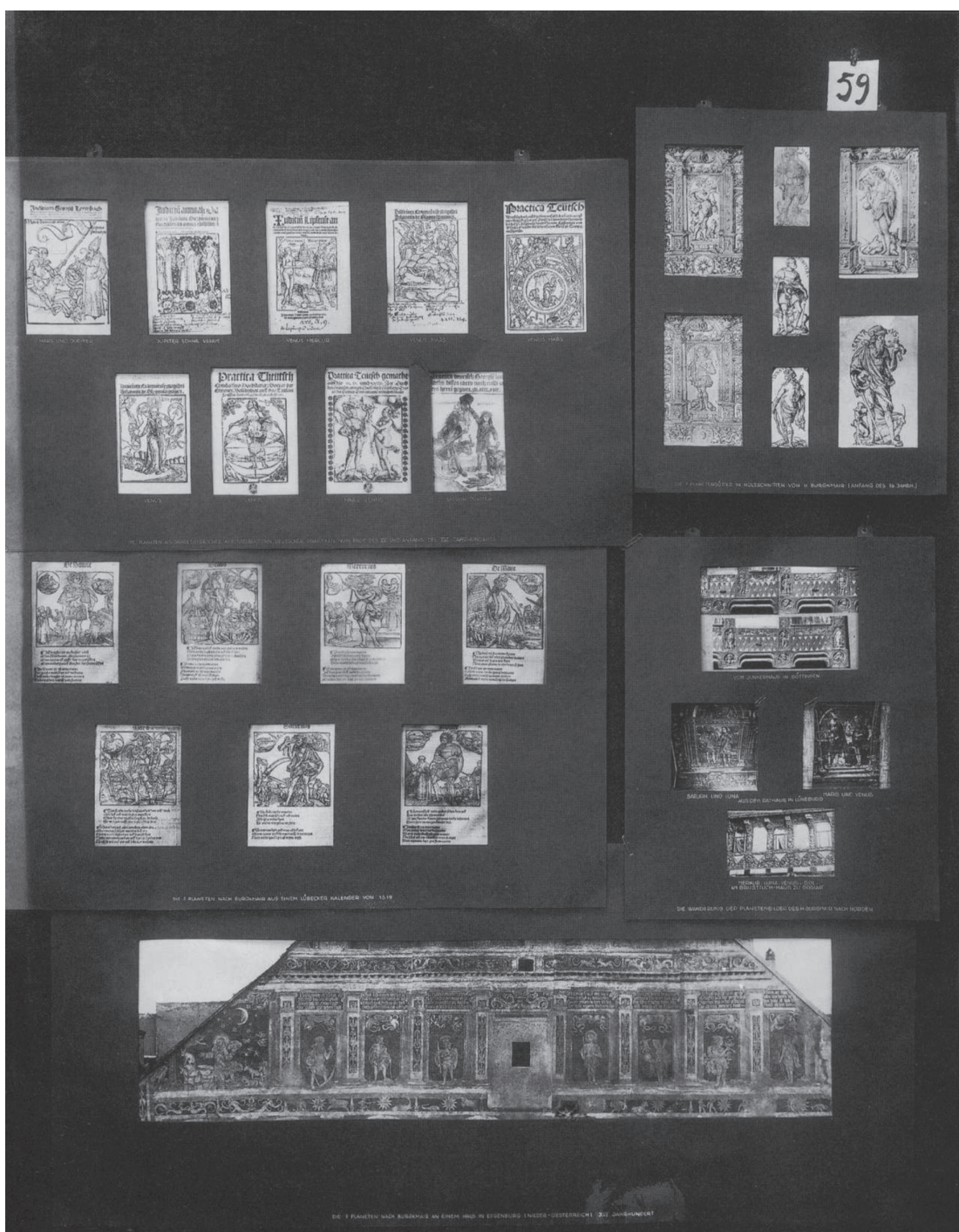


Fig. a.59. Panel 59. Desplazamiento de los planetas hacia el Norte.

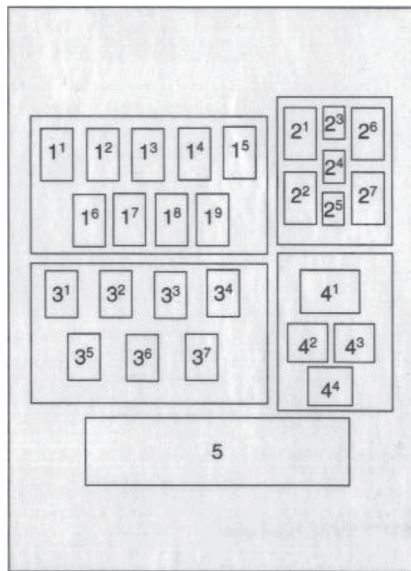


Diagrama del panel 59.

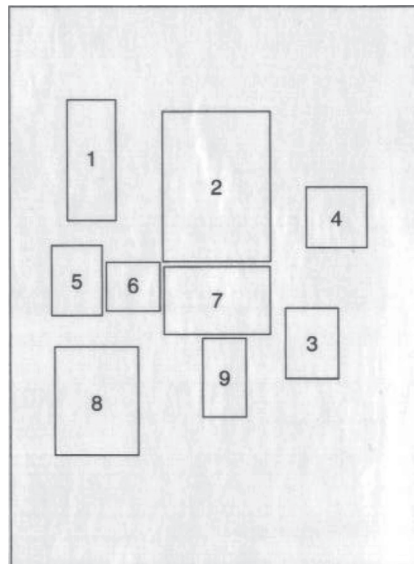


Diagrama del panel 58.



Fig. a.58. Panel 58. *Cosmología en Durero.*



Fig. a.23a. Panel 23a. *El sólido regular como microuniverso en el juego de dados. El hojear de libros como lectura del universo (Libro de las suertes. Lorenzo Spirito). Lorenzo Spirito: transición al norte. Representación de la rueda de la fortuna como hado ineluctable.*

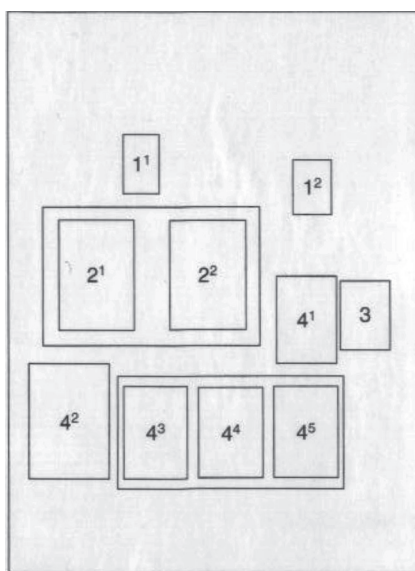


Diagrama del panel 23a.

Referencias

- Barton, T. (2003). *Ancient Astrology*. Londres: Routledge.
- Bing, G. (1965). A. M. Warburg. *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 28, 299-313.
- . (2005). Prólogo. En Warburg, A. M.: *El Renacimiento del Paganismo: Aportaciones a la Historia Cultural de Renacimiento Europeo* (61-67). Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- Binswanger, L., y Warburg, A. (2007). *La curación infinita: Historia clínica de Aby Warburg*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Burucúa, J. E. (2003). *De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Burckhardt, J. (1985a). *La cultura del Renacimiento en Italia. (Vol. I)*. Barcelona: Ediciones Orbis, S. A.
- . (1985b). *La cultura del Renacimiento en Italia. (Vol. II)*. Barcelona: Ediciones Orbis, S. A.
- Burnett, C. (1981). A Note on the Origins of the Third Vatican Mythographer. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 44, 160-166.
- Carr, A. J., y Kremer, R. L. (1986). Child of Saturn. The Renaissance Church Tower at Nideraltaich. *The Sixteenth Century Journal*, 17(4), 401-434.
- Casulleras, J. (2009). Métodos para determinar las casas del horóscopo en la Astrología Medieval Árabe. *Al-Qantara*, 31, 41-67.
- Checa, F. (2010). La idea de imagen artística en Aby Warburg: el *Atlas Mnemosyne* (1924-1929). En Warburg, A. M.: *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Ediciones Akal, S. A.
- Didi-Huberman, G. (2003). Artistic Survival: Panofsky vs. Warburg and the Exorcism of Impure Time. *Common Knowledge*, 9(2), 273-285.
- . (2009). *La imagen superviviente. Historia del Arte y Tiempo de los Fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Adaba Editores.
- . (2011). *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: Museo Nacional. Centro de Arte Reina Sofía.
- Diez, R. (1995). *Alfonso X el Sabio: Picatrix (Ms. Vaticano Reginensis Latinus 1283a). Estudio y edición* (tesis Doctoral). Nueva York: Universidad de Nueva York.
- Dolan, M. (2007). *The Role of Illustrated Aratea Manuscripts in the Transmission of Astronomical Knowledge in the Middle Ages* (tesis Doctoral). Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh.
- Duits, R. (2011). Reading the Stars of the Renaissance. Fritz Saxl and Astrology. *Journal of Art Historiography* (5), 1-18.
- Duncan, J. (2000). The fortunes of Aby Warburg. *The New Criterion*, 19(3), 29-36.
- Ekaradt, P. (2011). Sensing-Feeling-Imitating. Psycho-Mimeses in Aby Warburg. *Ilinx* (2), 101-120.
- Elliott, K. O., y Elder, J. P. (1947). A Critical Edition of the Vatican Mythographers. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 78, 189-207.
- Farber, H., y Rabin, S. J. (2004). *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* by Georges Didi-Huberman. *Renaissance Quarterly*, 57(2), 604-606.
- Fletcher, R. (2009). Geometer's Angle. The Geometry of the Zodiac. *Nexus Network Journal*, 11(1), 105-128.
- Forster, K. W. (2005). Introducción. En Warburg, A. M.: *El Renacimiento del Paganismo: Aportaciones a la Historia Cultural del Renacimiento Europeo* (11-56). Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- Franco, M. J. (1997). Los manuales mitográficos medievales como fuente de transmisión de fábulas antiguas. *Scriptura*, (13), 139-149.
- Freedberg, D. (2004). Pathos at Oraibi: What Warburg did not see (Trad.). En Cieri, C., Montani, P.: *Lo sguardo di Giano: Aby Warburg fra tempo e memoria* (569-611). Turín: Nino Aragno.
- García, R. (2008). *Iconografía e Iconología. Volumen I: La Historia del Arte como Historia Cultural*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- Garin, E. (1981). *El Zodiaco de la Vida: Polémica Astrológica del Trescientos al Quinientos*. Barcelona: Ediciones 62, S. A.
- Gilbert, F. (1972). From Art History to the History of Civilization: Gombrich Biography of Aby Warburg. *The Journal of Modern History*, 44(3), 381-391.
- Ginzburg, C. (1994). *Mitos, Emblemas, Indicios: Morfología e historia*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.
- Gombrich, E. H. (1986). *Aby Warburg: an intellectual biography*. Chicago: The University of Chicago Press.
- . (1999). Aby Warburg: His Aims and Methods. An Anniversary Lecture. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 62, 268-282.

- Guillemin, A. (2008). The Style of Linguistic: Aby Warburg, Karl Vossler, and Hermann Osthoff. *Journal of the History of Ideas*, 69(4), 605-626.
- Haskins, C. H. (1925). Arabic Science in Western Europe. *Isis*, 7(3), 478-485.
- Herrera, B. (2012). *The Children of the Planets: Freedom, Necessity, and the impact of the stars – The Iconographic Dimensions of a Pan-European Early Modern Discourse* (tesis de Maestría). Budapest: Central European University.
- Hind, A. M. (1911). *A short history of Engraving & etching*. Boston y Nueva York: Houghton Mifflin Company. Londres: Constable Company Ltd.
- Jack, C. (1997). *Visual Culture: Prints, Pamphlets and the Conjunction of 1524* (tesis de Maestría). Alberta: Universidad de Alberta.
- Kaske, C. V. (1982). Marsilio Ficino and the Twelve Gods of the Zodiac. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 45, 195-202.
- Klibansky, R., Panofsky, E., y Saxl, F. (1979). *Saturn and Melancholy*. Nendeln (Liechtenstein): Kraus Reprint.
- Koerner, J. L. (2012). Writing Rituals. The Case of Aby Warburg. *Common Knowledge*, 18(1), 86-105.
- Krieger, P. (2006). El ritual de la serpiente, Reflexiones sobre la actualidad de Aby Warburg, en torno a la traducción al español de su libro *Shlagenritual, Ein Reisebericht*. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, (88), 239-250.
- Kristeller, P. (1897). *Early Florentine Woodcuts. With and Annotated List of Florentine Illustrated Books*. London: Kegan Paul, Trench, Trübner, and Co.
- Kuhn, T. S. (1995). *The Copernican Revolution. Planetary Astronomy in the development of Western Thought*. Cambridge (Massachusetts) y Londres: Harvard University Press.
- Lakatos, I. (1983). *La metodología de los programas de investigación científica*. Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- Landauer, C. H. (1984). *The Survival of Antiquity: The German Years of the Warburg Institute* (tesis Doctoral). New Haven (Connecticut): Universidad de Yale.
- Lessing, G. E. (1836). *Laocoon; or the limits of poetry and painting*. Londres: J. Ridgway & Sons.
- Lippmann, F. (1888). *The Art of Wood-Engraving in Italy in the Fifteenth Century*. London: Bernhard Quaritch.
- Lippincott, K. (1987). *The Frescoes of the Salone dei Mesi in the Palazzo Schifanoia in Ferrara: Style, Iconography and Cultural Contest* (tesis Doctoral). Chicago: Universidad de Chicago.
- _____. (1990). The Iconography of the *Salone dei Mesi* and the Study of Latin Grammar in Fifteenth-century Ferrara. En Museo Tusculanum (ed.): *La Corte di Ferrara e il suo mecenatismo 1441-1598. The Court of Ferrara & its Patronage* (93-111). Ferrara: Edizioni Panini.
- Manguel, A. (2005). La biblioteca de Mnemosina. *Psicoanálisis APdeBA*, 27(3), 407-417.
- Maniura, R. (2009). Ex Votos, Art and Pious Performance. *Oxford Journal*, 32(3), 409-425.
- McClain, J. (1985). Time in the Visual Arts: Lessing and Modern Criticism. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 44(1), 41-58.
- McGonagill, D. (2006). *Warburg, Sebald, Richter: Toward a Visual Memory Archive* (tesis Doctoral). Cambridge (Massachusetts): Universidad de Harvard.
- Methuen, C. (1996). The Role of the Heavens in the Thought of Philip Melanchthon. *Journal of the History of Ideas*, 57(3), 385-403.
- Michaud, P.-A. (2004). *Aby Warburg and the Image in Motion*. New York: Zone Books.
- Momigliano, A. (1982). Hermann Usener. *History and Theory*, 21(4), 33-48.
- Neugebauer, O. (1955). The Egyptian “decans”. *Astronomy*, 1(1), 47-51.
- Newman, J. O. (2008). Luther's Birthday: Aby Warburg, Albrecht Dürer, and Early Modern Media in the Age of Modern War. *Daphnis*, 37, 79-110.
- Noriega, S. (2006). Aby Warburg: ¿Historia del Arte o la Historia de la Cultura? *II Cohorte del Doctorado en Filosofía, Universidad de los Andes*. Lección inaugural.
- Nowak, M. (2011). The Complicated History of Einfühlung. *Argument*, 1(2), 301-326.
- Panofsky, E., y Saxl, F. (1933). Classical Mythology in Mediaeval Art. *Metropolitan Museum Studies*, 4(2), 228-280.
- Panofsky, E. (1987). *El significado en las Artes Visuales*. Madrid: Alianza Forma.
- _____. (2005). *Vida y arte de Alberto Durero*. Madrid: Alianza Forma.
- Pepin, R. E. (2008). *The Vatican Mythographers*. New York: Fordham University Press.

- Popper, K. R. (2004). *La Lógica de la Investigación Científica*. Traducción de Víctor Sánchez de Zavala. Madrid: Editorial Tecnos, S. A.
- Quinlan-McGrath, M. (2013). *Influences: Art, Optics, and Astrology in the Italian Renaissance*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- Reynolds, W. D. (1971). *The Ovidius Moralizatus of Petrus Berchorius: An Introduction and Translation* (tesis Doctoral). Illinois: Universidad de Illinois.
- Saxl, F. (1938). The Literary Sources of the 'Finiguerra Planets'. *Journal of the Warburg Institute*, 2(1), 72-74.
- _____. (1970). *A Heritage of Images*. Great Britain: Penguin Books.
- _____. (2010a). Carta de Fritz Saxl a la editorial B. G. Teubner, Leipzig (hacia 1930). En Warburg, A. M.: *Atlas Mnemosyne* (XVI-XVIII). Madrid: Ediciones Akal, S. A.
- _____. (2010b). La Biblioteca Warburg y su propósito. En Settis, S.: *Warburg Continuatus: Descripción de una biblioteca*. Barcelona: Ediciones La Central.
- Settis, S. (2010). *Warburg Continuatus: Descripción de una biblioteca*. Barcelona: Ediciones La Central.
- Seznec, J. (1961). *The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and its Place in Renaissance Humanism and Art*. Nueva York: Harper Torchbooks.
- Sorensen, L. (2012a). Bing, Gertrud. *Dictionary of Art Historians*. Recuperado el 1 de julio de 2012, sitio web: <http://www.dictionaryofarthistorians.org/bingg.htm>
- _____. (2012b). Saxl, Fritz. *Dictionary of Art Historians*. Recuperado el 1 de julio de 2012, sitio web: <http://www.dictionaryofarthistorians.org/saxlf.htm>
- _____. (2013a). Gombrich, Ernst. *Dictionary of Art Historians*. Recuperado el 1 de septiembre de 2013, sitio web: <http://www.dictionaryofarthistorians.org/gombriche.htm>
- _____. (2013c). Wind, Edgar. *Dictionary of Art Historians*. Recuperado el 2 de septiembre de 2013, sitio web: <http://www.dictionaryofarthistorians.org/winde.htm>
- _____. (2013d). Panofsky, Erwin. *Dictionary of Art Historians*. Recuperado el 5 de septiembre de 2013, sitio web: <http://www.dictionaryofarthistorians.org/panofskye.htm>
- Stimilli, D., Warburg, A., y Seligman, E. R. A. (2005). Aby Warburg in America Again: With an Edition of His Unpublished Correspondence with Edwin R. A. Seligman (1927-1928). *RES: Anthropology and Aesthetics*, (48), 193-206.
- The Warburg Institute. (2013a). Classification Scheme & Principal Areas of Strength (página web). Recuperado de <http://warburg.sas.ac.uk/library/maps/>
- _____. (2013b). Library Plan (pdf. de la página web). Recuperado de http://warburg.sas.ac.uk/uploads/media/Subject_Map.pdf
- _____. (2013c). History (página web). Recuperado de <http://warburg.sas.ac.uk/home/aboutthewarburginstitute/history/>
- Ulloa Molina, E. M. (2010). *Imágenes e ideas: El renacimiento en la historia del arte y del pensamiento*. San José: Antanaclasis, Editores, S. A.
- Vidal, S. P. (2009). Rethinking the Warburgian tradition in the 21st century. *Journal of Art Historiography*, (1), 1-12.
- Warburg, A. M., y Mainland, W. F. (1939). A Lecture on Serpent Ritual. *Journal of the Warburg Institute*, 2(4), 277-292.
- Warburg, A. M. (1997). *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*. Londres: Cornell University Press.
- _____. (2001). The entry of the idealising classical style in the painting of the early renaissance. En Woodfield, R. (ed.): *Art History as Cultural History: Warburg's Projects (Critical Voices in Art, Theory and Culture* (pp. 7-32). Londres: Routledge.
- _____. (2005a). El Nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Botticelli. (1893). En Warburg, A. M.: *El Renacimiento del Paganismo: Aportaciones a la Historia Cultural del Renacimiento Europeo* (73-121, 333-346). Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- _____. (2005b). El vestuario de los *intermezzi* de 1589. (1895). En Warburg, A. M.: *El Renacimiento del Paganismo: Aportaciones a la Historia Cultural del Renacimiento Europeo* (291-329, 376-394). Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- _____. (2005c). Sandro Botticelli. (1898). En Warburg, A. M.: *El Renacimiento del Paganismo: Aportaciones a la Historia Cultural del Renacimiento Europeo* (123-129, 346). Madrid: Alianza Editorial, S. A.

- _____. (2005d). Crónica pictórica de un orfebre florentino. (1899). En Warburg, A. M.: *El Renacimiento del Paganismo: Aportaciones a la Historia Cultural del Renacimiento Europeo* (131-134, 346). Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- _____. (2005e). Arte flamenco y arte florentino en el círculo de Lorenzo de Medici hacia 1480. (1901). En Warburg, A. M.: *El Renacimiento del Paganismo: Aportaciones a la Historia Cultural del Renacimiento Europeo* (245-247, 369-370). Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- _____. (2005f). El arte del retrato y la burguesía florentina. (1902). En Warburg, A. M.: *El Renacimiento del Paganismo: Aportaciones a la Historia Cultural del Renacimiento Europeo* (147-175, 347-354). Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- _____. (2005g). Arte flamenco y primer Renacimiento florentino. (1902). En Warburg, A. M.: *El Renacimiento del Paganismo: Aportaciones a la Historia Cultural del Renacimiento Europeo* (229-244, 363-369). Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- _____. (2005h). El *Entierro de Cristo* de Rogier van der Weyden en los Uffizi. (1903). En Warburg, A. M.: *El Renacimiento del Paganismo: Aportaciones a la Historia Cultural del Renacimiento Europeo* (249-251, 370). Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- _____. (2005i). Intercambios artísticos entre el norte y el sur en el siglo XV. (1905). En Warburg, A. M.: *El Renacimiento del Paganismo: Aportaciones a la Historia Cultural del Renacimiento Europeo* (223-227, 362). Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- _____. (2005j). Acerca de las *imprese amorose* en las más antiguas estampas florentinas. (1905). En Warburg, A. M.: *El Renacimiento del Paganismo: Aportaciones a la Historia Cultural del Renacimiento Europeo* (135-145, 346-347). Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- _____. (2005k). Durero y la Antigüedad italiana. (1905). En Warburg, A. M.: *El Renacimiento del Paganismo: Aportaciones a la Historia Cultural del Renacimiento Europeo* (401-407, 545-546). Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- _____. (2005l). La última voluntad de Francesco Sassetti. (1907). En Warburg, A. M.: *El Renacimiento del Paganismo: Aportaciones a la Historia Cultural del Renacimiento Europeo* (177-205, 354-361). Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- _____. (2005m). El trabajo campesino en los tapices flamencos. (1907). En Warburg, A. M.: *El Renacimiento del Paganismo: Aportaciones a la Historia Cultural del Renacimiento Europeo* (257-263, 370-371). Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- _____. (2005n). El mundo de los dioses antiguos y el primer Renacimiento en el norte y en el sur. (1908). En Warburg, A. M.: *El Renacimiento del Paganismo: Aportaciones a la Historia Cultural del Renacimiento Europeo* (409-410, 546). Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- _____. (2005o). Acerca de las imágenes de los dioses planetarios en un calendario en bajo alemán de 1519. (1908). En Warburg, A. M.: *El Renacimiento del Paganismo: Aportaciones a la Historia Cultural del Renacimiento Europeo* (439-443, 565-566). Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- _____. (2005p). Arte religioso y cortesano en Landshut. (1909). En Warburg, A. M.: *El Renacimiento del Paganismo: Aportaciones a la Historia Cultural del Renacimiento Europeo* (411-412, 546-547). Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- _____. (2005q). Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara. (1912). En Warburg, A. M.: *El Renacimiento del Paganismo: Aportaciones a la Historia Cultural del Renacimiento Europeo* (415-438, 547-565). Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- _____. (2005r). Aeronaves y sumergibles en la imaginación medieval. (1913). En Warburg, A. M.: *El Renacimiento del Paganismo: Aportaciones a la Historia Cultural del Renacimiento Europeo* (275-279, 372-373). Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- _____. (2005s). La aparición del estilo ideal a la antigua en la pintura del primer Renacimiento. (1914). En Warburg, A. M.: *El Renacimiento del Paganismo: Aportaciones a la Historia Cultural del Renacimiento Europeo* (217-219, 362). Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- _____. (2005t). Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero. (1920). En Warburg, A. M.: *El Renacimiento del Paganismo: Aportaciones a la Historia Cultural del Renacimiento Europeo* (445-511, 566-372). Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- _____. (2005u). Astrología orientalizante. (1926). En Warburg, A. M.: *El Renacimiento del Paganismo: Aportaciones a la Historia Cultural del Renacimiento Europeo* (513-516, 572). Madrid: Alianza Editorial, S. A.

- _____. (2005v). Fiestas mediceas en la corte de los Valois en los tapices flamencos de la Galleria degli Uffizi. (1927). En Warburg, A. M.: *El Renacimiento del Paganismo: Aportaciones a la Historia Cultural del Renacimiento Europeo* (285-289, 375-376). Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- _____. (2010a). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Ediciones Akal, S. A.
- _____. (2010b). Introducción (1929). En Warburg, A., *Atlas Mnemosyne* (3-6). Madrid: Ediciones Akal, S. A.
- _____. (2010c). The Franz Boll Lecture (1925). En Warburg, A., *Atlas Mnemosyne* (165-172). Madrid: Ediciones Akal, S. A.
- Weinstein, D. (2011). *Savonarola. Rise and Fall of a Renaissance Prophet*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- Weitz, M. (1972). Review. (Untitled). *The Art Bulletin*, 54(1), 107-110.
- Wind, E. (1993a). Appendix. On a Recent Biography of Warburg. En Wind, E., *The eloquence of symbols: Studies in humanistic art* (pp. 106-113). Oxford: Clarendon.
- _____. (1993b). El concepto de *Kulturwissenschaft* en Warburg y su importancia para la estética. En Wind, E., *La elocuencia de los símbolos* (pp. 63-78). Madrid: Alianza Forma.
- _____. (1993c). Warburg's Concept of *Kulturwissenschaft* and its Meaning for Aesthetics. En Wind, E.: *The eloquence of symbols: Studies in humanistic art* (21-35). Oxford: The Clarendon Press.

Finis operis.