

Atlas Mnemosyne



AKAL / Arte y estética

Título original: *Der Bilderatlas MNEMOSYNE*

Con la edición de Martín Warnke y la colaboración de Claudia Brink

© Akademie Verlag GmbH, Berlín, 2003

© Ediciones Akal, S. A., 2010

Sector Foresta, 1

28760 Tres Cantos

Madrid – España

Tel.: 918 061 996

Fax: 918 044 028

www.akal.com

ISBN: 978-84-460-2825-3

Depósito legal: M. 47-2010

Impreso en Cofás, S. A.

Móstoles (Madrid)

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan sin la preceptiva autorización o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

Aby Warburg

ATLAS MNEMOSYNE

Traducción de

Joaquín Chamorro Mielke

Edición de

Martin Warnke

Colaboración de

Claudia Brink

Edición española de

Fernando Checa

Biblioteca de la Universidad de los Andes
Biblioteca de la Universidad de los Andes
Biblioteca de la Universidad de los Andes
Biblioteca de la Universidad de los Andes



akel

Contenidos

Advertencia editorial	V
Carta de Fritz Saxl a la editorial B. G. Teubner, Leipzig [hacia 1930]	XVI
Atlas MNEMOSYNE	3
Introducción	3
Los paneles	7
La idea de imagen artística en Aby Warburg: el <i>Atlas Mnemosyne</i> (1924-1929), por Fernando Checa	135
España en el <i>Atlas Mnemosyne</i> , por Karin Hellwig	155
Apéndices. Warburg y la elaboración de <i>Mnemosyne</i>	163
Aby Warburg, The Franz Boll Lecture (1925)	165
Aby Warburg, Conferencia sobre Rembrandt (mayo de 1926)	173
Aby Warburg, Conferencia en la Hertziana (enero de 1929)	179
Aby Warburg, Conferencia en la Fiesta de los Doctores (1929)	181
Índice	183

Panels para exposiciones y paneles del atlas

El *Atlas Mnemosyne* es el último gran proyecto en el que Aby Warburg trabajó desde 1924, aunque era resultado de una actividad de exposición de fotografías y reproducciones sobre diversos temas y asuntos que duró la mayor parte de su vida (fig. 1). A estos proyectos de exposición de Warburg se ha dedicado un volumen propio, dentro de la presente edición de obras completas, que sigue al del atlas¹. Los paneles de exposiciones se confeccionaron exactamente de la misma manera que los paneles del atlas: sobre tablas de madera forradas de tela negra, se fueron fotografías de cuadros, reproducciones fotográficas procedentes de libros o material gráfico de periódicos o de la vida cotidiana, de manera que pudieran ilustrar uno o varios ámbitos temáticos. Cada uno de los paneles así preparados fueron luego fotografiados enteros. Los paneles sólo se han conservado en esta forma de conjuntos fotografiados. Las fotografías en formato de 18 x 24 cm se reproducen aquí por vez primera sin recortar. En el caso de la última versión del atlas, en la cual se basa la presente edición, los paneles se colocaron uno después de otro en el mismo lugar, delante de la puerta inferior de salida existente en la sala oval de lectura² de la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, sobre uno de los estantes extensibles, y se fotografiaron con una iluminación óptima. Como las fotografías prendidas se hallaban a su vez sobre diferentes tipos de *passepartouts*, se produjeron desenfocsos debidos a encorvaduras o reflejos de luz que hacían irreconocibles algunas imágenes.

Pero entre los paneles para exposiciones permanentes, aquí incluidos, y los del atlas hay diferencias que proporcionan información sobre el estado de estos últimos: 1. Las imágenes para paneles de exposición muestran dispuestas ordenadamente las fotografías pegadas sobre *passepartouts* convenientemente cortados³. 2. Los paneles muestran arriba y en medio un epígrafe que indica en letras mayúsculas el tema de las imágenes reunidas en el panel, p. e., «Lamentación», «Victoria» o «Agarrado por la cabeza»⁴. 3. Los objetos reproducidos en las fotos eran por lo general identificados con etiquetas añadidas o inscripciones, y con frecuencia estaban también comentados. Todas estas características faltan en aquellos

paneles destinados al atlas: los paneles no fueron dispuestos ni captados por los objetivos de manera que en sus encuadres se buscara una calidad presentable, como destinada a una publicación; los accesorios dejados en su sitio al fondo hacen suponer que el fotógrafo tenía instrucciones de hacer una documentación rápida. A menudo sólo provisionalmente fijadas a los viejos y variados *passepartouts* en su tamaño original, las fotografías muestran también a menudo los márgenes grandes y lo importante de forma marginal. Y el que las imágenes aparezcan identificadas sólo cuando fueron tomadas de series de exposiciones o cuando sobre ellas estaba ya escrito el nombre de la firma proveedora (casi siempre Alinari), evidencia asimismo el carácter provisional de cada disposición. En este estado, los paneles no se hallaban en condiciones de ser presentados al público, sobre todo teniendo en cuenta que éste estaba acostumbrado a recibir de la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg impresos y maquetas realizados de la manera más cuidadosa.

Hay otro indicio de la provisionalidad del material presente en el atlas: cuando, en 1937, Gertrud Bing, la persona que más estrechamente colaboró con Warburg, empezó a hacer, junto con Ernst H. Gombrich, una selección a partir del material del atlas de Warburg para el 70 aniversario de Max M. Warburg, es probable que preparara los paneles de la forma que Warburg habría deseado para una publicación (fig. 4): las fotografías sin *passepartouts*, colocadas «en línea», formando unidad y con pies. Además se redactó para cada panel un texto aclaratorio⁵. La elaboración demuestra que en el círculo de Warburg no se consideró ni mucho menos definitivo el atlas de imágenes que éste dejó. Tal como quedó, el legendario atlas constituye un laboratorio de imágenes, una fase documentada del trabajo, pero en modo alguno una obra concluida. En ella faltan, hasta en el esbozo de una introducción, textos acabados; se planearon «2 tomos de texto»⁶.

Documentación del fondo de imágenes

En el archivo del Instituto Warburg de Londres se encuentra material en forma de fotografías, notas y esquemas. Para la presente edición

¹ Véase la advertencia en el prólogo a A. Warburg, *Gesammelte Schriften*, Studienausgabe, Bd. 1.1, *Die Erneuerung der heidnischen Antike* (La renovación de la Antigüedad pagana), H. Bredelkamp y M. Diers (eds.), p. 18*. La última ojeada a las exposiciones es la de J. Barta-Friedl en «Del triunfo sobre el drama anímico. Buscar y encontrar o La aventura de un hombre inquieto», en J. Barta-Friedl, G. Gessert-Brandl, N. Sato (eds.), *Rhetorik der Leidenschaft – Zur Bildsprache der Kunst im Abendland* [Rétorica de la pasión – Sobre el lenguaje del arte en Occidente], Hamburgo/Múnic, 1999, pp. 217-222.

² En casi todas las fotografías se ve el corrimiento de la puerta en el borde derecho, junto a la cual se ha dejado como estaba.

³ Esto y lo que sigue vale en sentido estricto para las fotos de la «Serie Gestos» (Barta-Friedl, op. cit., t. 1, figs. 9-19), pensadas según Peter van Huistede, *De Mnemosyne Beeldatlas van Aby M. Warburg – een laboratorium voor beeldgeschiedenis*, Masch (schr. Diss., Leiden, 1992, p. 142; para una conferencia sobre Ovidio de M. O. F. Henke, así como para el panel del Planetario [cfr. U. Fleckner, R. Galitz, G. Naber, H. Nöldeke (eds.), *Aby Warburg: Bildersammlung zur Geschichte von Sterngläubigkeit und Sternkunde in Hamburger*

Planetarium, Hamburgo, 1993], y aunque menos, también en general para los «paneles de la Hertziana» (1929), que Warburg creó en Roma (fig. 3), y apenas para los paneles de «Ovidio» (1927), frente a los cuales se han colocado libros detrás de cordones tendidos transversalmente y que seguramente se dispusieron para una exhibición momentánea (fig. 2 y panel 1.8).

⁴ Esto vale para la serie «Sane Ovidio», pero no para la «Serie de la Hertziana», para la que Warburg probablemente no disponía de la necesaria ayuda caligráfica.

⁵ La versión de Gombrich del atlas sobrevivió a la guerra en casa de la familia Bredel en Volksdorf, cerca de Hamburgo, y en 1960 fue transferida, a petición de Eric M. Warburg, al Instituto Warburg de Londres. Tengo la impresión de que el atlas de imágenes de Warburg habría podido parecerse al «Atlas de imágenes de historia de las religiones» de Hans Haas, Erlangen, 1924 ss.

⁶ Así en una transcripción hecha por Gertrud Bing de las notas de Warburg en el Archivo del Instituto Warburg (102.3.1: «Grundbegriffe», p. 14); en cambio, el plan de edición del Prólogo a *Gesammelte Schriften* habla de un solo tomo.

se ha decidido documentar el fondo de imágenes tal como era en la fase en que Warburg las había reunido para la última versión. Esto significa que hay que aceptar algunas deficiencias⁷. El material para el *Atlas Mnemosyne* se conserva en varios apilamientos. En el transcurso de los años, Warburg no dejó de mover un fondo relativamente fijo de unas 2.000 reproducciones que fijó en paneles y fotografió. En esta labor aceptó consejos de colaboradores como Fritz Saxl, Gertrud Bing o Lothar Freund, cuyas sugerencias y objeciones tomó en consideración y le hicieron llevar a cabo continuas recomposiciones que fueron a su vez fotografiadas. Así se llegaron a formar tres series fotográficas⁸. Primero hubo una serie de 43 paneles que data del 15 de mayo de 1928. Estos se hallan, en comparación con los de la serie siguiente, cuidadosamente ordenados y fotografiados. Sólo para ellos estableció Warburg esquemas con cajas en los que añadió algunos datos a las imágenes, pero ningún comentario. La versión comienza con el tema Norte-Sur, concretamente con la repercusión de la antigua pintura flamenca en Italia, tal como se puede encontrar en el panel 34 de la última serie. Son muchos los paneles que se acercan a los de la segunda versión, y del fondo de imágenes, también a la última. Sólo hay cinco paneles cuya temática no vuelve a aparecer en la última serie: una sucesión de representaciones de la sibila que concluye con la de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina (panel 9); un panel sobre Andrómeda (panel 28); una serie con esfinges y sirenas (panel 30); cinco ejemplares de la serie de ocho partes con los tapices de la casa de Valois en los Uffizi, sobre los que Warburg habló en 1927 en Florencia (GS I, 257-258), y que había utilizado para su interpretación de la cultura de los festejos en el siglo XVI (panel 36); y los esbozos de Buon-talenti para intermedios de la fiesta del gran duque Fernando I de Florencia del año 1589, todos los cuales han sido tomados del gran artículo (GS I, 259-300) sobre las fiestas cortesanas del Renacimiento desde 1589 (panel 38; fig. 5). La primera serie concluye con un panel sobre Rembrandt, cuyos dibujos se muestran aquí después de la *Última cena* de Leonardo.

En el año 1929 Warburg exhibió en la Biblioteca Hertziana de Roma, nueve paneles con imágenes en apretada disposición que comprimían a lo esencial el material de la primera serie y únicamente le ahoraban las imágenes astrológicas (fig. 3). Después de este primer ensayo público, Warburg elaboró en Hamburgo una «penúltima serie» con 68 paneles, más un aislado panel 77, en los que figuraban 1.000 objetos. Ocasionalmente había también un panel concentrado en un único tema, como el panel 11 sobre Andrómeda (fig. 6). La serie muestra unos trece paneles con temas que no vuelven a aparecer en la última serie. El panel 77 (fig. 7) muestra en medio el cuadro de un San Jerónimo ex-

trayendo la espina al león junto a la fotografía de un domador que apacigua a un león tras las rejas de una jaula, postulando así una teoría que intenta comprender tanto la pintura clásica como las modernas técnicas gráficas, entre ellas la de la publicidad. El panel podría haber constituido el conjunto final.

Todavía en el mismo año se formó la «última» serie, después de que Warburg volviera a seleccionar al menos 12 paneles de la «penúltima» y de que hubiera ordenado en pequeños grupos concentrados las pequeñas imágenes recortadas de las fotos y colocadas sobre papel de máquina de escribir con títulos manuscritos como «Nord. Porträt» [Retrato nórdico], «Andacht, nord. Anbetung, Hieronymus» [Devoción, veneración nórdica, Jerónimo], «Mantegna», «Mantegna Grisaille», «Mantegna trionfo», «Raub antikisch» [Rapto antiguo], «Perseus», «Raub Paris Helena» [Rapto Paris Helena]. La última serie debía constar de 79 paneles, de los cuales sólo 63 habían quedado ultimados con un total de 971 objetos⁹. En esta serie se basa la presente edición, que a su vez se funda en la precedente: apenas hay nuevos materiales y se abrevian los comentarios y las remisiones, entre ellas también las que hacen referencia a la vida cotidiana de la época: los paneles se reducen, las imágenes cambian de lugar y los paneles astrológicos se distribuyen por toda la serie; las imágenes procedentes de periódicos o de la publicidad han quedado casi eliminadas. Algunos de los paneles no aprovechados de las fases precedentes podrían haber estado destinados a llenar las inexplicables lagunas abiertas en la última serie entre los paneles 8 y 20, y 64 y 70, o a los paneles reducidos 50/51 y 61-64; el panel sobre hechizos y brujería (panel 54; fig. 8) de la «penúltima serie», por ejemplo, habría podido preceder al panel 70 de la «última serie». Esta es la única que contiene los paneles preliminares que, distinguidos con las letras A-C, muestran el fundamento universal de todo el proyecto. La «lucha desesperada con la compañía de espíritus»¹⁰ que se puede encontrar en el diario de la biblioteca, la constante remodelación que dispone las imágenes en nuevas configuraciones, no permite deducir que se hubiera ido formando una idea básica; más bien indica que Warburg no veía cada imagen permanentemente fijada a un determinado contexto, sino que en cada nueva constelación le confiaba un nuevo significado¹¹. Que la «última serie» hubiera alcanzado un estado definitivo puede ser cierto en el sentido de que posiblemente fuera la última versión que Warburg aún concibiera, mas no en el sentido de que hubiera adquirido ya la forma última que imaginaba. Aunque Warburg solía presentar a sus hermanos, visitantes y editoriales¹² el proyecto del atlas como una obra capital casi concluida, a su muerte el 26 de octubre de 1929, éste era más o menos un grandioso torso para el que nunca había encontrado un título defini-

⁷ La edición del atlas de imágenes que se publicó en Viena en 1994 como material acompañante de la exposición «Mnemosyne», organizada por Marianne Koos, Wolfram Pichler, Werner Rappi y Gudrun Swoboda (la «Versión Dédalo»), asíó las muestras fotográficas de toda circunstancia y adicionalmente ofreció una versión digital mejorada, muy útil para el usuario.

⁸ Según la disposición de Peter van Huistede en su trabajo titulado «Der Mnemosyne-Atlas. Ein Laboratorium der Bildgeschichte», en R. Galitz y B. Reimers (eds.), *Aby M. Warburg: «Ekstatische Nymphen... trauernder Flußgott» Porträt eines Gelehrten*, Hamburgo, 1995, pp. 135-137, cf. también su tesis doctoral (véase n. 3).

⁹ Pueden encontrarse divisiones más precisas para el período de 1928-1929 en Huistede (véase n. 8), p. 151. Tan poco explicables como las lagunas de la última serie son las numeraciones acumuladas de los paneles 50/51 y 61-64 o la intercalación de los paneles 21 a y 41 a; pero llama la atención que allí donde la última serie muestra la laguna de

los paneles 64-70, la penúltima serie ofrece una sucesión de paneles cuya temática no vuelve a aparecer en la última serie: el demonismo de la mujer, brujas (panel 54); la serie de las esfinges y las sirenas (panel 55, como el panel 30 de la 1.ª serie); Signorelli (56); Rafael, Parnaso, Galatea y Entierros (57); los cinco tapices de Valois (panel 58, como el panel 38 de la 1.ª serie). Las series se encuentran en el Archivo del Instituto Warburg: 108.7.1 (1.ª serie); 105.1, 107 («penúltima» serie); 108.3, 108.8 («última» serie).

¹⁰ A. Warburg, *Gesammelte Schriften*, Studienausgabe, vol. VII, *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, K. Michels y C. Schell-Glass (ed.), Berlin, 2000, p. 330.

¹¹ Véase al respecto W. Hofmann, «Der Mnemosyne-Atlas. Zu Warburgs Konstellationen», en R. Galitz y B. Reimers (eds.) (véase n. 8), pp. 172-183.

¹² Hubo ya un preacuerdo con la editorial Friederichsen, de Gruyter & Co., Berlin, cf. A. Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, D. Wuttke (ed.), Baden-Baden, 1979 (= Saecula Spintalia, vol. 1), 1979, p. 594. N.º 127.

sio¹² y en el que él y sus colaboradores trabajaron hasta el final. A su regreso de Roma en noviembre de 1927 encontró en Hamburgo una «recopilación de fotografías para nuestro atlas que por su abundancia, amplitud y alcance será para mí un recuerdo imborrable de generosidad y compañerismo»¹⁴. Aún no se ha tenido suficientemente en cuenta que el «atlas» tuvo una «vida» posterior agitada. Fritz Saxl dijo en 1931 que, tras la muerte de Warburg, la biblioteca esperaba «redondear y publicar en unos años el atlas del lenguaje gestual en las artes plásticas de la Antigüedad clásica y del Renacimiento», y Carl Georg Heise recuerda el «atlas de imágenes, que tras la muerte de Warburg, el equipo de la biblioteca amplió durante años de esfuerzo siguiendo las directrices del maestro»¹⁵.

La numeración de los objetos reproducidos

En la presente edición del atlas sólo se proporcionan dos recursos para tratar con esta obra fragmentaria: una numeración de las imágenes basada en su significado y la identificación de las mismas.

Para las páginas que reproducen un panel del atlas se ha dispuesto en la página opuesta (la de la izquierda), dentro de un esquema, la numeración de las fotografías según los objetos del panel, lo cual permite encontrar fácilmente las obras en el panel e identificarlas en la lista adjunta. La numeración de las imágenes se ha llevado a cabo de manera que siga los significados, es decir, los números no siempre se suceden línea tras línea y de izquierda a derecha, como en la lectura, sino que a menudo aparecen en columnas, y a veces desviados o formando grupos, tal como el propio Warburg ocasionalmente hizo en los paneles de los que acompañó su conferencia de 1929 en la Biblioteca Herziana. En la aplicación de este principio de numeración hubo que hacer interpretaciones de los paneles. A menudo es difícil decidir el orden, pues diversas disposiciones posibles pueden tener su particular sentido. Por eso se ha insistido en que las secuencias que aquí se ofrecen no son sino propuestas de interpretación del pensamiento de Warburg en constantes temáticas y motivicas, en oposiciones y en asociaciones y ocurrencias.

Por lo demás, se ha procedido para la numeración de la siguiente manera:

- La serie numérica natural (1, 2, 3...) designa una serie de reproducciones que constituye una unidad reconocible de sentido.

- El número de cada reproducción se mantiene, y se acompaña de una letra mayúscula (7^A, 7^B, 7^C...) cuando las reproducciones muestran el mismo objeto reducido a un detalle o en otra versión (dibujo, copia, grabado) y éstas se hallan una junto a otra.
- El número de cada reproducción se acompaña de un número en posición de superíndice (7¹, 7², 7³...) cuando varios objetos se hallan o bien «montados» en un mismo *passepertout*, o bien van juntos por pertenecer al mismo complejo, ser del mismo autor o encontrarse en un mismo lugar; este tipo de numeración deja de emplearse cuando el complejo aparece en el panel fragmentado y extendido a otras unidades de sentido, pero también cuando el panel entero muestra un único complejo.

Los datos de las imágenes y los textos

Los datos de los objetos u obras de arte que Warburg escogió indican, siempre que ello ha sido posible, el tema de la imagen, el autor de la misma, la época en que éste la produjo y el lugar en que hoy se conserva. No siempre se han podido determinar los datos¹⁶. En estas especificaciones se tienen en cuenta los conocimientos existentes en tiempos de Warburg. Cuando los paneles contienen textos de Warburg o de sus colaboradores, éstos figuran en cursiva en la página de texto. En otros casos no figuran textos extraídos de los escritos publicados o no publicados de Warburg, aunque el atlas debe obviamente ofrecer una suma de la labor científica de Warburg que refleje toda su obra y la explique fundadamente¹⁷. Por eso, los paneles sólo se podrán investigar plenamente si la presente edición se presenta completa, con las cartas, diarios, conferencias y esbozos de ideas que hagan cualquier referencia al trabajo en el atlas, y va provista de un índice.

Sólo tres cuerpos de texto originales se han añadido a los paneles: la Introducción que Warburg concibió para el atlas y, a continuación de estas advertencias, una caracterización del contenido del atlas que Fritz Saxl envió a la editorial B. G. Teubner¹⁸, que tenía prevista su publicación. Finalmente aparecen epígrafes referidos a cada panel de la «última» serie que Gertrud Bing había añadido y luego completado y corregido manualmente. Éstos se reproducen aquí diferenciados del resto y en cursiva al principio de las páginas de texto. Ellos pueden ofrecer alguna ayuda, ciertamente mínima, pero relativamente auténtica para comprender una obra compleja que, por razones que se explican en un volumen apar-

¹² Huyside (véase n. 8) recoge una serie de ocho variantes del título, y Martin Warnke, de unas cuantas más en «Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz», en W. Heilmann, G. Syamken, M. Warnke, *Die Menschenteile des Auges. Über Aby Warburg*, Frankfurt del Meno, 1980, p. 168, n. 15; numerosas variantes se encuentran también en el *Glossar* (véase n. 10).

¹³ *Glossar* de la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg (véase n. 10), p. 148; Huyside (véase n. 8), p. 143.

¹⁴ F. Saxl, «Die Ausdrucksgebilde der bildenden Kunst», en *Bericht über den XII. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Psychologie in Hamburg 1931*, Jena, 1932, pp. 15 s. y C. G. Heise, *Persönliche Erinnerungen an Aby Warburg*, Hamburgo, 1959, p. 17. Se exhibieron paneles del atlas en un acto conmemorativo en honor de Warburg realizado en 1933 y luego, a instancias de Edgar Wind, en el Congreso de Estética celebrado en Hamburgo en 1931 y, en el mismo año, y a instancias de Saxl, con ocasión del Congreso de la Sociedad de Psicología.

¹⁵ Ni en la época de Bing y Saxl se hicieron intentos de identificar imágenes que en algunos casos, y aun realizados en la Biblioteca de Warburg en Londres, no tuvieron éxito. Los mayores avances realizados hasta hoy son los de Peter van Huyside en su tesis

(véase n. 3) y Marianne Koon et al. en la «Versión Dédalo» (véase n. 7). Hemos tomado y completado algunos datos, y en los casos, nada raros, en que había diferencia entre Van Huyside y «Dédalo» intentado decidimos por los que creemos más correctos. En esta labor fundamental no sólo es importante averiguar esta clase de datos, sino también considerar el estado de la investigación relativa a los mismos en la época de Warburg. En la conferencia de Boll justificaba Warburg este desiderátum en el Demócrito de Moyaert. Sin estas informaciones, algunas composiciones de imágenes resultan incomprensibles. Warburg tomó muchas reproducciones de artículos periodísticos, y con ellas también el contexto intelectual en el que éstas se inscribían.

¹⁷ Cfr. Huyside (véase n. 8), p. 158, y también el texto de su tesis (véase n. 3). La «Versión Dédalo» incluye textos suplementarios de otros autores posteriores.

¹⁸ La Introducción de Warburg (Archivo del Instituto Warburg 108.9), que Gombrich (p. 288) citó por vez primera, la publicó entera Barja tal como aparecía en la versión del atlas elaborada en 1937 para Max Warburg; la carta de Saxl, que Wulke data de «ca. 1930», aparece reproducida en parte en su edición de *Ausgewählte Schriften und Würdigungen* (véase n. 12), pp. 313-315. Nuestro texto se basa en una transcripción mecanográfica que se halla en el Archivo del Instituto Warburg 104.1.

te¹², llegó a ser símbolo de una época, pero cuyo creador con total seguridad no habría publicado en el estado en que la dejó.

Agradecimientos

En la preparación de esta edición, que ha durado largos años, hemos contado con la ayuda técnica y especializada de la Dra. Katja Amato, Anette Krüger, el Dr. Winfried Prehn, la Dra. Petra Roettig y Sarah Ullmann, y luego del Dr. Uwe Fleckner, el Dr. Peter van Huisstede, Sylvia Rohner y Régis Spiegel.

Finalmente, la Dra. Claudia Brink clarificó, completó y contrastó de nuevo todo el material; ella llevó a cabo la primera numeración de los paneles según el significado de los objetos, además de confeccionar el índice. También queremos manifestar nuestro agradecimiento al Instituto Warburg de Londres, a su director Nicholas Mann y a la directora de la Photographic Collection, Elizabeth McGrath y sus colaboradores por la ayuda que gentilmente nos prestaron.

Sobre la segunda edición

En algunos casos se han completado y corregido datos de las imágenes de los paneles. Asimismo se han añadido referencias a imágenes que se mencionan en los Diarios de la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg (DB), publicados como volumen VII de las *Gesammelte Schriften*. El índice temático de los dos primeros tomos de nuestra edición tiene en cuenta opiniones publicadas de Warburg sobre determinadas imágenes, pero una apreciación de los Diarios de la Biblioteca sólo sería posible con la publicación del registro entero. Cuando aparece la indicación cfr., se hace referencia a un contexto más general del Diario de la Biblioteca en el que se menciona la imagen, mientras que con la remisión simple se hace referencia a afirmaciones que conciernen directamente a la imagen en cuestión. En algunos casos ayudan a revivir las intenciones de Warburg en relación con un panel.

Martin Warnke

¹² Previsto como tomo II.2 de *Gesammelte Schriften*. Studiaausgabe, K. W. Fortsler (ed.). Los epígrafes de Bing se encuentran en el Archivo del Instituto Warburg 104.3.



Fig. 1. Vista de la sala de lectura con paneles de la exposición de Rembrandt («Claudius Civilis»), 1926.



Fig. 2. Panel de la exposición de Ovidio en la sala de lectura, 1927.

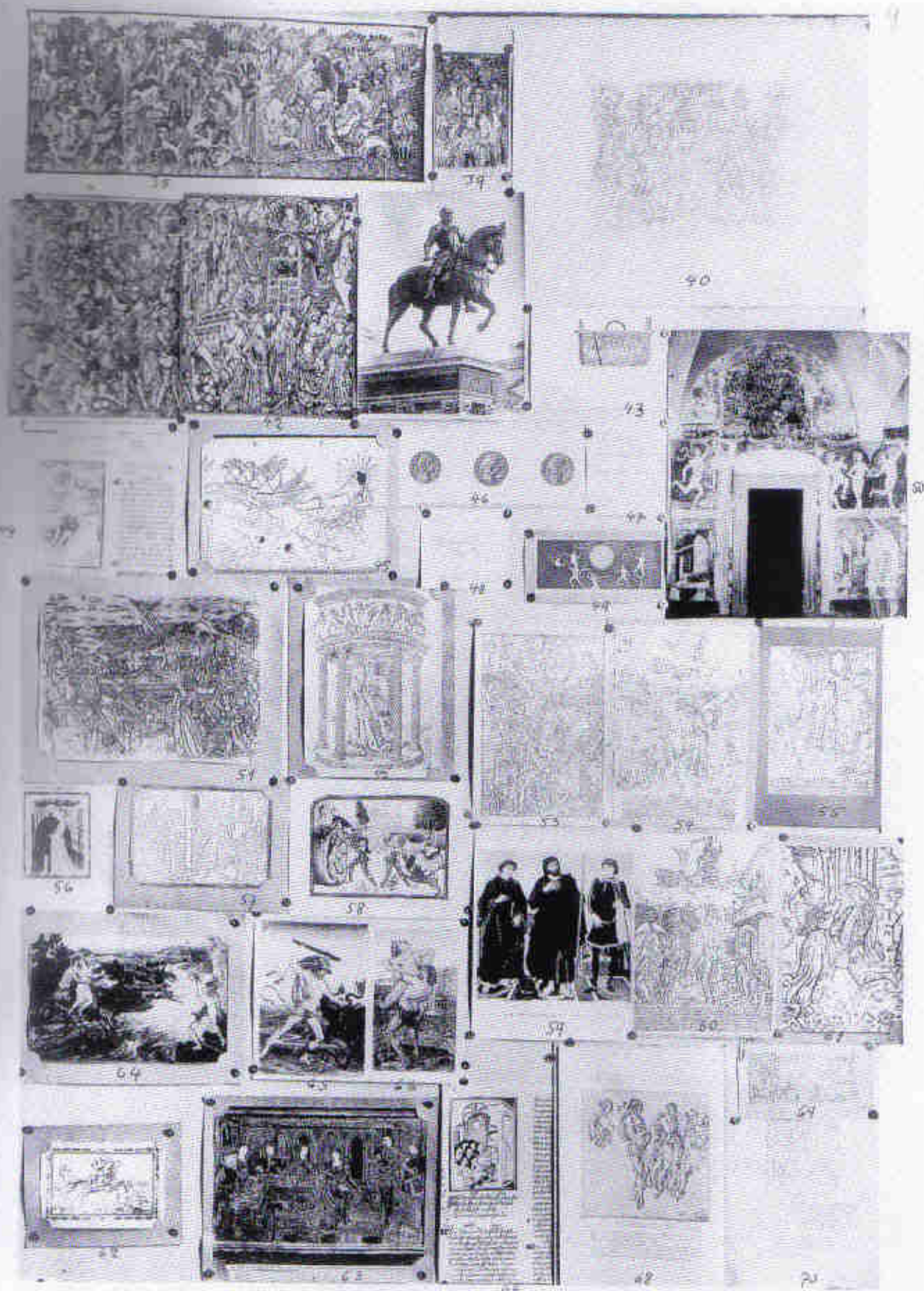


Fig. 3 Panel 4 de la serie para la conferencia en la Hertziana, 1929.



ERLEBUNG V. GEMÄLDE VON COSIMO
TURA



ERLEBUNG KUNST, FLORENZ
ZEICHNUNG VON 1880



ERLEBUNG, RAFFAELE VON
DORVILLE



ERLEBUNG
KUNST UND KUNST
TEIL IN FLORENZ
IN FLORENZ



ERLEBUNG
KUNST UND KUNST
TEIL IN FLORENZ
IN FLORENZ



ERLEBUNG DER FLORENZ
KUNST UND KUNST
TEIL IN FLORENZ
IN FLORENZ



ERLEBUNG DER FLORENZ
KUNST UND KUNST
TEIL IN FLORENZ
IN FLORENZ



ERLEBUNG
KUNST UND KUNST
TEIL IN FLORENZ
IN FLORENZ



ERLEBUNG
KUNST UND KUNST
TEIL IN FLORENZ
IN FLORENZ



ERLEBUNG
KUNST UND KUNST
TEIL IN FLORENZ
IN FLORENZ



ERLEBUNG, ZEICHNUNG VON RAFFAELE



ERLEBUNG, ZEICHNUNG VON RAFFAELE

Fig. 4 Panel 42 de la serie del atlas realizada por Gertrud Bing y Ernst H. Gombrich, 1937



Fig. 5. Panel 38 de la primera versión del atlas, 1928.



Fig. 6 Panel 11 de la llamada «penúltima» versión del atlas, 1929.



Fig. 7 Panel 77 de la llamada «penúltima» versión del atlas, 1929.



Fig. 3 Panel 54 de la llamada «penúltima» versión del atlas, 1929.

Carta de Fritz Saxl a la editorial B. G. Teubner, Leipzig [hacia 1930]

El conjunto de textos póstumos que interesa publicar consta, en primer lugar, de todos los escritos breves, cuya lista le adjunto y en la que podrán ustedes observar que en buena parte se hallan sepultados en revistas difíciles de encontrar. El trabajo, tan interesante para los historiadores de la música, sobre los vestuarios teatrales de 1598, por ejemplo, apareció en una miscelánea del Istituto Musicale de Florencia del año 1895, de la que habrá en Alemania 2 ó 3 ejemplares. Para seguir con este ejemplo, los trabajos de Warburg de esta época se acompañaron de escasas y malas reproducciones. Naturalmente, este trabajo aparecería hoy con otras ilustraciones, y éstas ayudarían sobremedida al lector a comprender el difícil texto.

Lo segundo sería el atlas, al que Warburg dio el título de «*Mnemosyne*, serie de imágenes para el estudio de la función de los valores expresivos de la Antigüedad establecidos en la representación de la vida activa en el arte del Renacimiento europeo».

El atlas es un ensayo fundamental de combinación de los puntos de vista filosófico e histórico en relación con las imágenes.

Warburg se ocupó fundamentalmente de la historia del arte del Renacimiento italiano, y en un campo mucho más vasto que el que abarcan sus trabajos hasta ahora publicados. En el atlas, Warburg consigue unificar para la investigación toda la variedad y amplitud de su trabajo científico y los resultados del mismo.

Así, en el centro de su trabajo está el arte del Quattrocento florentino claramente articulado en las principales personalidades que lo representan: Botticelli, Ghirlandaio, Filippino Lippi, Mantegna, etcétera. Sin embargo, este atlas es algo completamente diferente de un atlas de historia del arte renacentista italiano, pues los artistas son considerados (en su significado esencial) desde un planteamiento central: ¿qué supone en su obra la influencia de la Antigüedad?

Warburg ha abierto un doble camino para responder a esta pregunta. Por un lado ve a los artistas dentro de lo que suele denominarse su entorno cultural. Por eso, en los paneles sobre la historia de Botticelli [paneles 38 y 39] figura también el retrato de Lorenzo de Medici, y en los comentarios aparecen reproducidos los poemas que Lucrezia Tornabuoni, madre de Lorenzo, escribió para sus hijos y que aún no se han publicado, pues estos poemas tratan justamente de aquellos temas que el arte del círculo de Lorenzo representó de manera afín, y dan la clave para su comprensión.

En los paneles de Ghirlandaio [paneles 43 y 44] aparece Francesco Sassetti, que encargaba las obras, y en los comentarios se hace público el testamento de Sassetti, en el cual este hombre parece hablarnos como si estuviera vivo ante nosotros.

Esta presentación de la historia, en la cual se nos muestra al individuo histórico del Renacimiento con palabras e imágenes como alguien vivo, es una de las maneras en que Warburg responde a su pregunta. De ese modo se nos hacen inteligibles los hombres en los que se operó aquella recepción de la Antigüedad.

El segundo elemento que Warburg expone en los paneles (que todavía sólo intentó representar) son aquellos poderes con los que la Antigüedad tuvo que relacionarse en su resurgimiento.

Warburg intentó responder a esta cuestión con la mayor exactitud. Reconocía como único poder hostil aquella influencia que el Norte había ejercido en la Florencia de los Medici. Antes de los estudios de Warburg, que se han hecho ya célebres, sobre los clientes italianos de los grandes altares flamencos de Hugo van der Goes y Memling, esta influencia del Norte había recibido escasa atención. Desde la publicación de los escritos de Warburg en el *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* en el año 1902, los hechos por él descubiertos no dejan de mencionarse —llegaron a ser patrimonio común de la Historia del arte—, pero esta disciplina apenas ha intentado hasta hoy comprender el verdadero sentido dinámico de estos hechos.

Pues bien, Warburg reúne en los paneles del atlas [paneles 31 ss.] todos los motivos nórdicos que, como puede comprobarse, penetraron en Florencia, y esos paneles son tan sugestivos, que hoy podemos hacernos una idea de la intensidad de las fuerzas que desencadenaron la guerra entre lo nórdico y lo antiguo en el siglo xv. Aquello contra lo que la Antigüedad tuvo que luchar fue la predilección nórdica por la belleza del cuerpo envuelto en masas de tejido, etcétera.

A los paneles que recogen lo nórdico se oponen dos grupos de paneles. El primero [panel 4 ss.] reúne, de acuerdo con puntos de vista de los que pronto hablaré, aquellos modelos antiguos que, como se demuestra, se utilizaron en el Renacimiento. Estos paneles ofrecen al espectador aquel aspecto de la Antigüedad que los hombres de los primeros tiempos del Renacimiento tenían a la vista como ideal y aliado en su lucha contra lo nórdico.

El segundo grupo de paneles [paneles 41a ss.] comprende las obras renacentistas que emplean motivos antiguos. Este grupo constituye la parte principal del atlas.

Warburg investigó las fórmulas artísticas preexistentes de la Antigüedad que revivieron en el arte del Renacimiento. Los resultados de estas investigaciones, que Warburg llevó a cabo durante decenios, y en las que manejó abundante material, sólo los dio a conocer en breves artículos. De estos resultados ofrece el atlas una amplia demostración *ad oculos*. Son las figuras de la Antigüedad, con su *pathos* particular —como la ménade, el Orfeo desmembrado por las mujeres, el muerto llorado por las mujeres o la mujer que huyó de su perseguidor o es raptada por él— lo que encontramos, unas veces de manera disfrazada, y a menudo representadas enteramente a la manera antigua, en las obras de los artistas de los primeros tiempos del Renacimiento.

Del comienzo de esta recepción en el siglo xv a la culminación de la misma en el Renacimiento tardío con Rafael y Miguel Ángel hay un camino directo, y los aspectos que Warburg eligió de las

bras de estos artistas para ilustrar su relación con el problema de la recepción conducen necesariamente a una nueva concepción de su esencia.

Hace tiempo que se considera a Warburg una autoridad en la interpretación de temas difíciles, especialmente los astroológicos. La astrología de los primeros tiempos del Renacimiento desempeña de hecho en los paneles del atlas un papel capital. Más no como curiosidad cultural, pues a Warburg nunca le interesó, como, por ejemplo, a Kemmerich, si las profecías de la astrología acertaron o no en la historia. La astrología fue para él un problema histórico y filosófico, un problema cuyo tratamiento le iluminaba como un foco las corrientes mentales a cuya aclaración contribuye el atlas.

En varios paneles [paneles A, B, 2, 3] muestra Warburg la desmitización de los olímpicos como demonios cenitales en el Oriente helenizado y en el Oriente árabe de la Antigüedad tardía, y nos trae las sendas recorridas por Zeus de Atenas a Alejandría y la India, de allí, en camino inverso, a la Europa medieval a través de Persia y la España musulmana. En la Italia de los primeros tiempos del Renacimiento estas fuerzas de la Antigüedad orientalizada vuelven a entrar a los auténticos descendientes de Júpiter y Venus.

La recepción de la Antigüedad que Warburg quería mostrar no significa sólo aquella lucha descrita más arriba contra la piedad nórdica de la Edad Media, ni sólo la lucha contra aquella Antigüedad francesa que encontramos en las figuras de Ovidio y de la Guerra de Troya representadas como caballeros y damas; la recepción de las fórmulas antiguas, con su *pathos* particular, significa a la vez la restitución de los olímpicos ya despojados de su vestimenta mental-astroológica.

El antagonismo que aquí se describe era para Warburg sólo un ejemplo de ese movimiento pendular que una y otra vez se repite en la historia, y en el que se traduce la polaridad del pensamiento humano.

Kepler, que reemplazó el círculo por la elipse geométrica, definiendo con ella la órbita de Marte, es para Warburg una figura simbólica de aquellas fuerzas que crean el espacio del pensamiento. En uno de los paneles más impresionantes de su atlas [panel C] muestra primero la imagen del Marte de los astrólogos en un heretismo medieval en el que el *démon* planetario aparece como guerrero feroz, y sus hijos como bandidos y salteadores, y al lado el *asterium cosmographicum* de Kepler, en el que éste en su juventud aún intenta representar las órbitas planetarias a la antigua usanza, y más allá estas mismas conforme a la solución kepleriana de la órbita marciana con forma elíptica.

El problema de la recepción de la Antigüedad es perpetuo como problema humano general, pero como problema histórico no es sólo problema del Renacimiento. Por eso investigó Warburg justo en sus últimos años la recepción de la Antigüedad en el arte posrenacentista de Europa. En una serie de paneles que se cuentan entre los más impresionantes del atlas [paneles 72-76] se trata la figura de Rembrandt; en el ejemplo de su ilustración de Tácito se describe el enfrentamiento entre el concepto que Rembrandt tenía de la Antigüedad y el que tenía el *art officiel* de su tiempo, y con el *Déjeuner sur l'herbe* de Manet [panel 55], que por influencia de Rafael muestra un sarcófago antiguo, se evidencia la permanencia de esta lucha del artista con el arte de su tiempo.

Estas secciones del atlas, que en ninguna publicación de Warburg son siquiera aludidas, tendrán para la nueva Historia del arte la misma importancia que los trabajos, publicados en años anteriores, sobre Historia del arte de los primeros tiempos del Renacimiento, que hicieron de su nombre un programa y atrajeron a la biblioteca el nutrido círculo de sus colaboradores.

No sé si he conseguido transmitirles una idea de la claridad y la riqueza de los conocimientos de Warburg. Warburg es en ciertos aspectos más difícil de comprender que otros porque trabajó con materiales que hasta ahora la investigación no tenía a su alcance y no han podido arimar a ésta. Es natural que sólo su palabra, que posee una profundidad y belleza de expresión como no la tiene ningún otro historiador del arte, esté en condiciones de dar significado a los paneles, de hacer que cada uno produzca el efecto que le corresponde. Poseemos un muy rico legado de materiales no publicados que, dispuestos como en un mosaico, sin duda reflejarán gráficamente aquel texto.

Es de esperar que las anotaciones de aspecto aforístico de Warburg puedan en su mayor parte integrarse en el atlas, pero es seguro que también habrá que publicar partes importantes en la forma aforística que Warburg les dio. Warburg hizo desde sus tiempos en la universidad anotaciones sobre formulaciones ya hechas de problemas científicos de los que se ocupó, formulaciones que llenan todo el ámbito de su pensamiento, de cuya amplitud el fondo de la Biblioteca Warburg da una idea. Sin duda muchas de estas formulaciones no son sólo biográfica, sino también científica y literariamente interesantes. Por eso, tendríamos que ofrecer en dos tomos una selección de esos aforismos, además de textos autobiográficos y una selección de los existentes en las miles de cartas que Warburg escribió y que a menudo semejan pequeños tratados. Precisamente en las cartas, en las que Warburg da más rienda suelta a su fuerza creadora de lenguajes que en los importantes tratados científicos, aparece más vivo como pensador y como hombre.

Finalmente habría que editar una serie no muy larga de manuscritos que Warburg concluyó pero no publicó. Se trata de su nunca publicado trabajo de habilitación y de algunas conferencias. Así, una titulada «Dürero y la Antigüedad», de la que hasta ahora sólo se han publicado 4 ó 5 páginas; otra sobre los «hombres primitivos», fruto de una estancia de varios meses entre los indios zuni, en la que llevó un diario con anotaciones etnológicamente importantes que merecen publicarse; otra más sobre la primera historia universal alemana, etcétera.

En cuanto a la extensión, creo poder ofrecerles los siguientes datos: los escritos breves que ahora se publicarían por vez primera suman entre 400 y 500 páginas; y las conferencias no publicadas, entre 100 y 150. El importante volumen que comprendería los aforismos, los diarios y las cartas tendría unas 400 páginas. Aquí es difícil decir *a priori* algo seguro.

Podríamos contar entonces con un total de unos 81 pliegos, 300 láminas del atlas y 300 figuras.

En cuanto a la parte comercial, les agradezco su última carta y espero que lleguemos fácilmente a un acuerdo. Pero ya durante mi estancia en Leipzig me permití comunicarles que, para mí, la publicación de mis estudios y conferencias está naturalmente ligada a la de los escritos de Warburg, y que para estos últimos me interesarían

unas condiciones distintas y sustancialmente más favorables que para los primeros. También creo que el riesgo que asumiría la editorial con la edición de las obras completas de Warburg sería mucho menor que con la edición de, por ejemplo, Michael Scotus.

Y en cuanto a las obras que publicaríamos en los próximos años, cuya retribución podría dividirse en 5 años —podría contarse con su aparición dentro de 3 años—, son las consignadas en el anexo [faltan]. En el verán que habría que imprimir unos 292 pliegos y 350 láminas. Los números son los que los autores han calculado aproximadamente según su leal criterio, pues naturalmente no pueden precisar la extensión de trabajos que en parte todavía no han concluido. Si esta fuese sustancialmente menor, podríamos pensar en nuevas publicaciones.

Además hay que tener en cuenta que cada año prepararíamos un tomo de conferencias con un breve estudio. Ambos juntos tendrían

una extensión de 25-30 pliegos por año. Sólo durante este año dejaríamos reposar las conferencias para volver con ellas en el próximo.

Quisiera comentarles que hasta ahora nosotros mismos hemos confeccionado los paneles. Pero supongo que para ustedes sería comercialmente más interesante encargarse también de su elaboración. Lo único que nos reservaríamos sería el ponernos de acuerdo sobre una iluminación y un taller de clisaje cuya competencia artística mereciese toda nuestra confianza.

Espero con ilusión su respuesta sobre las obras completas de Warburg, así podremos tomar una decisión sobre el proyecto entero y eventualmente suscribir un nuevo contrato.

Queda suyo afectísimo,

Fdo. Fritz Saxl

Aby Warburg

Atlas MNEMOSYNE

MNEMOSYNE

Introducción

El acto de interponer una distancia entre uno mismo y el mundo exterior puede calificarse de acto fundacional de la civilización humana; cuando este espacio interpuesto se convierte en sustrato de la creación artística, se cumplen las condiciones necesarias para que la conciencia de la distancia pueda devenir en una función social duradera, «que el ritmo de puesta en vibración de la materia y reposo de la misma en la *sofrosyne* presenta como un ciclo entre la cosmológica de las imágenes y la de los signos», la suficiencia o el fracaso de la cual como instrumento espiritual orientador determina el destino de la cultura humana. Al hombre que como artista se debate entre las concepciones religiosa y matemática del mundo viene a ayudarle de forma característica la memoria tanto de la personalidad colectiva como del individuo: no creando sin más un espacio para el pensamiento, pero sí fortaleciendo en los polos extremos del comportamiento psíquico la tendencia a la contemplación serena o a la entrega orgiástica. Ello pone mnémicamente a contribución el acervo común jamás perdido, mas no con una tendencia primariamente protectora, sino dando cauce en la obra de arte a todo el ímpetu de la personalidad pasional-fóbica, estremecida por el misterio religioso en el que cree, que es así capaz de crear estilos, del mismo modo que, por otro lado, la ciencia que se va abriendo camino conserva y da curso a una estructura rítmica en la que los monstruos de la fantasía se convierten en guías de la vida que deciden el futuro. Para poder penetrar en las fases críticas que hubo en el curso de este proceso aún no se ha aprovechado suficientemente el recurso del conocimiento de la función polar, propia de la creación artística, entre la fantasía vibrante y la razón apaciguadora en toda la amplitud de la posible interpretación documentada de la producción de imágenes. Entre el «captar» con la fantasía y el contemplar a través del concepto está el palpar y manipular el objeto con el consecuente reflejo escultórico o pictórico que se llama acto artístico. Esta dualidad de la función anticaótica, que así podría llamarse por mostrar la forma artística selectivamente, con claros contornos, algo único, y la entrega visualmente exigida al espectador, y cultícamente requerida, al ídolo creado, crean aquellas complejidades del hombre de espíritu cultivado que deberían constituir el verdadero tema de una ciencia de la cultura que hubiera elegido como objeto propio la historia psicológica, ella misma ilustrativa, del espacio entre impulso y acción. El proceso de desdemonización del acervo común de impresiones fóbicamente marcadas, que recoge en un lenguaje gestual la escala entera de los estremecimientos humanos, desde la inquietud y el desamparo hasta el más horrible canibalismo, conlleva a la dinámica humana, incluso en los actos situados entre los polos extremos del orgasmo, como luchar, caminar, correr, danzar o manejar objetos, aquel margen de vivencias inquietantes que el hombre culto del Renacimiento criado en la disciplina eclesiástica medieval veía como un territorio prohibido que sólo los descreídos de ánimo desembarazado po-

dían atravesar. El *Atlas Mnemosyne* se propone ilustrar con sus imágenes este proceso, que podría verse como un intento de reanudar valores expresivos predelinados en la representación de la vida en movimiento.

Con su acopio de imágenes «*Mnemosyne*» quiere ser ante todo 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.

Este enfoque comparativo tuvo que limitarse, debido principalmente a la ausencia de trabajos sistemáticamente sintetizadores en este terreno, al estudio de la obra completa de unos pocos tipos de artistas descollantes, aunque, en contrapartida, intenta comprender, mediante una investigación psicológico-social más profunda, el sentido de estos valores expresivos conservados en la memoria en su función técnica de modelos comprensibles.

Ya en 1905, mientras el autor ensayaba todo esto, vino en su ayuda el trabajo de Osthoff sobre la naturaleza supletiva de la lengua indogermánica; en él venía a demostrar que en los adjetivos y los verbos puede producirse un cambio de radical en la comparación o en la conjugación, y ello no sólo sin que se resiente la representación de la identidad energética de la propiedad o la acción mentadas, aunque la identidad formal de la expresión formada por la palabra desaparezca, sino produciendo además la introducción de una expresión de radical extraño una intensificación del significado original.

Un proceso similar puede observarse, *mutatis mutandis*, en el ámbito del lenguaje gestual del arte cuando, por ejemplo, la Salomé danzante de la Biblia aparece como una menade grega, o cuando la criada que porta un cesto con frutos de Ghirlandaio acude presurosa al estilo de una Victoria, conscientemente imitada, de un arco de triunfo romano.

En la región de la agitación orgiástica de masas hay que buscar el carácter acuñado que introduce en la memoria las formas de expresar el estremecimiento interior máximo, en la medida en que éste puede expresarse en un lenguaje de gestos, con tal fuerza que tales engramas de experiencia pasional sobrevivan como patrimonio conservado en la memoria y determinan cual modelos los contornos que la mano del artista traza cuando ésta se propone hacer resaltar, bajo la luz de la creación, los valores máximos del lenguaje gestual.

Los estetas hedonistas obtienen fácil aprobación del público aficionado al arte cuando explican este cambio de forma por la complacencia en la línea decorativa mayor. Podrá quien lo desee satisfacerse con una flora de especies fragantes y hermosas, pero con ella no puede desarrollarse una fisiología de la circulación y la ascensión de la savia, pues tal fisiología sólo se revela a quien investiga la vida vegetal en las raíces subterráneas.

El triunfo de la existencia plásticamente prefigurado en la Antigüedad se presentó con toda su trágica oposición entre afirmación de la vida y negación del yo ante el alma de los descendientes, que

la vieron representada en el frenal de un séquito orgiástico en el sarcófago pagano de Dioniso y en el triunfo del *imperator* en el arco de triunfo romano.

En ambos símbolos hay movimiento de masas, emociones de gentes que siguen a un guía; pero, mientras que la ménade agita el cabrito despedazado entre delirios en honor del dios de la ebriedad, los legionarios romanos llevan al César cual tributo debido en un Estado ordenado las cabezas cortadas de los bárbaros (como también el emperador es alabado en el relieve como representante de la asistencia y la protección imperiales que sus veteranos reciben).

Y el Coliseo, situado a pocos pasos del Arco de Constantino, recuerda constantemente a los romanos de la Edad Media y del Renacimiento que originariamente la Roma pagana, que tantos hombres sacrificó, estableció por la fuerza sus lugares de culto, y hasta hoy pervive en Roma la dualidad inquietante de la corona de vencedor del *imperator* y los mártires.

La disciplina eclesiástica medieval, que tuvo como su más impío enemigo al emperador endiosado, habría destruido un monumento como el Arco de Constantino si las heroicidades del emperador Trajano, corroboradas en las bandas de relieve posteriormente añadidas, no hubieran hallado protección bajo el manto de Constantino.

La propia Iglesia había transformado, en una tradición oral que aún pervive en Dante, el glorioso despotismo del relieve de Trajano en conciencia cristiana. En la célebre narración de la *pietà* del emperador con la viuda que suplica justicia se intentó mudar el *pathos* imperial en piedad cristiana mediante una sutil inversión energética de su sentido; el emperador del relieve del interior, que llega al galope y atropella a un bárbaro, se transforma en hombre justo que da la voz de alto a su séquito porque el hijo de la viuda ha caído bajo los cascos de los caballos que montan los jinetes romanos.

Caracterizar la restitución de la Antigüedad como fruto de una conciencia nueva, historizante, de los hechos y de la empatía <introducción> de la libertad de conciencia en el arte, se queda en teoría descriptiva, como tal insuficiente, de una evolución si quien hace tal caracterización no se atreve a hacer al mismo tiempo el intento de descender a las profundidades donde los impulsos del espíritu humano se entretajan con la materia acronológicamente estratificada. Sólo allí se descubre dónde se acuñaron los valores expresivos de los estremecimientos paganos derivados de la vivencia orgiástica original: el *thiasos* trágico.

Para ver la esencia de la Antigüedad en el símbolo del doble herma de Apolo-Dioniso no hace falta, desde los días de Nietzsche, ninguna actitud revolucionaria. Al contrario, el común uso superficial de esta teoría de opuestos más bien impide toda consideración seria de las imágenes paganas, que es la que, en la acuñación de valores límite de la voluntad de expresión humana, concibe la *sofrosyne* y el éxtasis ante todo en la unidad orgánica de su función polar.

El desencadenamiento de los desinhibidos movimientos expresivos del cuerpo que, especialmente en Asia Menor, desplegaban los cortejos de los dioses de la ebriedad, comprende toda la escala de manifestaciones de la vida fóbico-estremecida de la humanidad desamparada hasta el límite del frenal sangriento, con todas las acciones mimicas [que] en medio pueda haber, como las de caminar, correr, danzar, asir, llevar o portar en el culto del *thiasos*, en cuya representación en la obra artística se puede percibir el eco de

aquella entrega abismática. El margen de formas acuñadas del *thiasos* es un índice esencial e inquietante de estos valores expresivos que se despliegan, por ejemplo en sarcófagos antiguos, ante los ojos del artista del Renacimiento.

El Renacimiento italiano intentó reanimar esta masa hereditaria de engramas fóbicos en una peculiar división. Aquella masa era, por un lado, un oportuno aliciente para los nuevos hombres liberados y de temperamento vuelto hacia el mundo, algo que infundía a quienes luchaban por su libertad personal frente al destino el coraje necesario para comunicar lo inefable.

Pero cuando este aliciente actuaba como función mnémica, es decir, cuando la creación artística ya había filtrado y depurado estas formas acuñadas, la restitución se quedó en un acto que señalaba al genio artístico su lugar anímico entre la autoenajenación impulsiva y la creación consciente y sobria, es decir, entre Dioniso y Apolo, lugar donde, sin embargo, podía imprimir al lenguaje formal su sello más propio y personal.

La necesidad de tratar con el mundo de las formas correspondientes a valores expresivos predefinidos —procedan éstos del pasado o del presente— significa para todo artista que quiera hacer valer su particularidad la crisis decisiva. La conciencia de que este proceso tuvo una significación de una magnitud inusitada, y hasta ahora pasada por alto, para la formación de los estilos en el Renacimiento europeo ha conducido al presente ensayo de *Mnemosyne*, que en su base material de imágenes no pretender ser otra cosa que un inventario de esas formas demostrablemente preexistentes, que exigían del artista, o bien el distanciamiento, o bien la reanimación de esa masa de impresiones doblemente agrupadas.

La fase decisiva en la evolución del estilo monumental en la pintura del Renacimiento italiano se refleja con una claridad simbólica como sólo nos la ofrece la historia real en aquellas obras de arte vinculadas en tiempos paganos y cristianos a la figura del emperador Constantino.

De los relieves de Trajano en el arco del triunfo que lleva el nombre de Constantino, aunque sólo pocas bandas de relieve son de su época (cfr. Wilpert), procede ese *pathos* imperial que con su ruidosa y cautivadora elocuencia todavía presta universal vigencia al lenguaje gestual de los descendientes, ante la que, inevitablemente, las obras más refinadas y pioneras de la visión italiana perdieron su derecho a heredar la jefatura. La batalla de Constantino de Piero della Francesca en Arezzo, que había descubierto para la emoción interior humana una nueva grandeza, no retórica, de la forma de expresión, fue por así decirlo destrozada por los cascos de los caballos del leroz ejército que galopaba en los muros de las estancias con el pretexto de la victoria de Constantino.

¿Cómo fue posible, estando ya próximos Rafael y Miguel Ángel, tal inutilización del lenguaje formal artístico? Que la afición al aire grandioso de la escultura antigua en el encuentro con un sentido afín, que volvía a resurgir, de lo arqueológicamente auténtico condujera a un predominio tan inoportuno de la fórmula dinámica del *pathos all'antica*, da una explicación únicamente estética de la vehemencia del proceso.

El nuevo y patético lenguaje gestual del mundo de las formas paganas no fue simplemente introducido en el taller con la aquiescencia de un ojo artístico exquisito y de un escogido gusto anticuario.

La caracterización del mundo pagano como el de los dioses olímpicos de claras formas había sido más bien arrancada a un periodo de enérgica oposición <resultante de dos fuerzas completamente distintas> que, a pesar de su anticlasicismo bárbaro en la apariencia externa, podían con razón considerarse guardianas autorizadas de la herencia antigua. Estas dos máscaras de tan heterogéneo origen, que ocultaban aquella claridad de humanos contornos del mundo de los dioses griegos, eran los monstruosos símbolos sobrevivientes de la astrología helenística y las figuras de la Antigüedad a la francesa que aparecían en el caprichoso realismo contemporáneo de la mímica y del traje.

La luminosa naturalidad del panteón griego se había recogido bajo las prácticas de la astrología helenística en un tropel de figuras monstruosas que desde su opacidad de grotescos jeroglíficos del destino debía suscitar la credulidad humana que expresamente reclamaba una época que empezaba a demandar la palabra redescubierta de la Antigüedad también en la apariencia externa de un estilo caracterizado por la visibilidad de lo orgánico.

El segundo desenmascaramiento que había que exigir de la Antigüedad pagana tenía que volverse contra un disfraz en apariencia inofensivo, contra el realismo de la vestimenta, un realismo a la francesa con el que, en tapices flamencos o ilustraciones de libros, se presentaban los demonios ovidianos o la grandeza liviana de los romanos.

La Historia de la cultura <Historia del arte> no está precisamente acostumbrada a ver juntas la concepción oriental-práctica, la nórdico-cortesana y la italiana-humanista de la Antigüedad como componentes de igual relevancia en el proceso de formación del nuevo estilo. No se ve claro que los astrólogos, que consideraban correctamente a su Abu Ma'shar como el fiel transmisor de la cosmología ptolemaica, con subjetiva razón pudieran afirmar que eran guardianes escrupulosamente fieles de la tradición, como tampoco que los cultivados asesores de los tapiceros y miniaturistas del círculo cultural de la casa de Valois pudieran creer —fueran buenas o malas las traducciones de los escritores antiguos de que dispusieran— que estaban resucitando la Antigüedad con perfecta fidelidad.

La fuerza con que penetró el lenguaje gestual antiquizante se explica, pues, indirectamente por esta energía reactiva, doblemente requerida, que trataba de recuperar claramente definidos los valores expresivos de la Antigüedad liberándolos de las cadenas de una tradición no homogénea.

Si se concibe, pues, la formación del estilo como un problema del intercambio de tales valores expresivos, es exigencia ineludible investigar la dinámica de este proceso en relación con la técnica de su transmisión. El periodo entre Piero della Francesca y la escuela de Rafael es una época en que comienza una intensa circulación internacional de imágenes entre el Norte y el Sur, cuya fuerza elemental, tanto en lo que se refiere a la energía de su penetración como en lo relativo a la extensión del área en que ésta se produjo, le ha sido ocultada al historiador europeo de los estilos por la «victoria» oficial del Renacimiento tardío romano. El tapiz flamenco fue el primer tipo, todavía colosalista, de «vehículo automóvil» que transportó imágenes, el cual, desprendido del muro, fue no sólo en su movilidad, sino también en su técnica de reproducción multiplicada de imágenes, un precursor de la estampa con imágenes impresas,

es decir, del grabado al cobre y de la xilografía, que hicieron del intercambio de valores expresivos entre Norte y Sur una función vital en el proceso cíclico de la formación de estilos en Europa.

He aquí un ejemplo de la fuerza y la frecuencia con que estos soportes de imágenes importados del Norte penetraron en el palacio italiano: hacia 1745, tapices flamencos con representaciones de la vida en movimiento de otros tiempos y del presente adornaban a lo largo de unos 250 metros los muros en la suntuosa casa familiar de los Medicis, a la que daban un esplendor propio de una corte principesca. Pero junto a ellos pudo ya exhibirse un género artístico menos vistoso que, bajo la modesta apariencia de sus económicas imágenes sobre lienzo, escondía su superioridad interior como poder creador de estilo: tal género suplía con la *novità* de la forma de expresión el valor material del que carecía. La mímica de Pollaiuolo, no importunada por ninguna armadura de ningún caballero borgoñón, exponía sobre tales lienzos los trabajos de Hércules con un irresistible entusiasmo *all'antica*.

A esto se añade un anhelo de recuperación de la religiosidad pagana enraizado en el reino de sus orígenes. ¿No eran las constelaciones helenísticas símbolos de un *raptus in caelum* al final de los tiempos, del mismo modo que los cuentos ovidianos, que devolvían al hombre a la *hyle*, simbolizaban el *raptus ad inferos*? La tendencia, sólo en su apariencia externa puramente artística, a la recuperación de los claros contornos del lenguaje gestual condujo por sí sola, es decir, conforme a la lógica interna de las cadenas rotas, a un lenguaje de formas que se adecuaba al fatalismo trágico, estoico, de la Antigüedad.

La maravilla del ojo humano normal hacía posible que en Italia pervivieran durante siglos ante los descendientes, en rígidos trabajos de piedra de los tiempos antiguos, las mismas agitaciones anímicas.

El lenguaje simbólico de los gestos, frecuentemente subrayado por inscripciones en el lenguaje, dirigido al oído, de las palabras, obligaba con aquella función mnémica a las obras arquitectónicas (p. e. a los arcos de triunfo o a los teatros) y escultóricas (desde el sarcófago hasta la moneda), en razón de la solidez indeleble de su modalidad de expresión, a revivir emociones humanas en toda la amplitud de su polaridad trágica, desde la resignación pasiva hasta el triunfalismo activo.

En la escultura triunfal se celebraba pomposamente la afirmación de la vida, mientras que las representaciones de los relieve[s] de los sepulcros paganos mostraba[n] en símbolos míticos la lucha desesperada por la elevación del alma humana al cielo.

Cuán enfáticos estos elementos anticlericales podían resultar, lo demuestra aquella serie de más de doce sarcófagos que, encastrados en el lateral de la escalinata de Santa Maria Aracoeli, acompañaban como visiones de la religión prohibida y de sus impíos demonios paganos a los piadosos peregrinos en su ascenso a la Iglesia.

Esta oposición en la conciencia del yo y su manifestación externa exigía a la contemplación ligada a la materia de la Edad Media agonizante un debate ético paralelo entre el sentimiento de la personalidad pagana-combativa y el de la cristiana-devota.

Uno de los procesos creadores propiamente artísticos que se dieron en la época del llamado Renacimiento fue el de que no sólo se sintiera la superioridad de la claridad dramática, triunfante en la

época de Trajano, de los gestos antiguos sobre la confusa épica de masas de los epígonos constantinianos, sino que, cuando se trataba de representar la vida emocional humana, se pusieran además directa y ejemplarmente en circulación sus fórmulas canónicas en el lenguaje de formas del Renacimiento europeo de los siglos xv a xvii.

Nota del editor

Warburg escribió en 1929 una introducción para el *Atlas Mnemosyne*, que Gertrud Bing mecanografió; parece que Warburg no llegó a hacer una redacción definitiva. Se han corregido, sin indicarlas, las faltas manifiestas de esta redacción, y se han identificado algunas pequeñas discordancias con corchetes []*.

Nota del editor a la segunda edición

Henning Ritter nos ha proporcionado una que considera «última versión», pero que muy probablemente es *anterior* a la introducción transmitida por Bing, que es la versión que aquí tomamos por base, y que se conserva en copia en el archivo de la casa de Warburg en Hamburgo, que contiene algunas adiciones y modificaciones que, hasta cuando se trata de pequeñas divergencias, hemos introducido entre paréntesis angulares <> en el texto. (Obsérvese que sin el añadido de la p. 5, columna izquierda, línea 11, la frase de la versión de Bing resulta, incluso gramaticalmente, ininteligible: es evidente que se perdió en la transcripción; la versión de Bing tuvo, pues, que ser *posterior* a la supuesta «última versión».) Los demás cambios respecto al texto de la primera edición son fruto de una nueva revisión de los manuscritos.

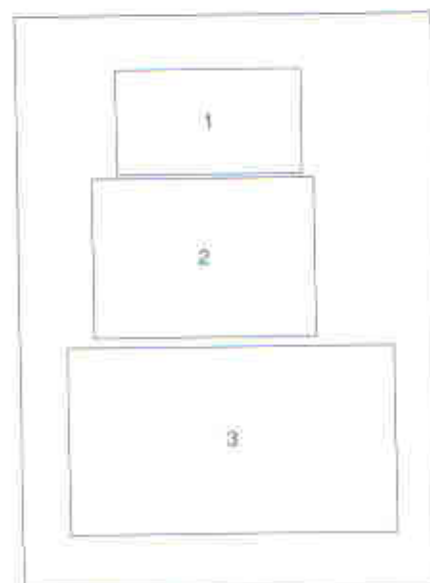
* Estas indicaciones se han mantenido siempre que ha sido posible en la traducción castellana.

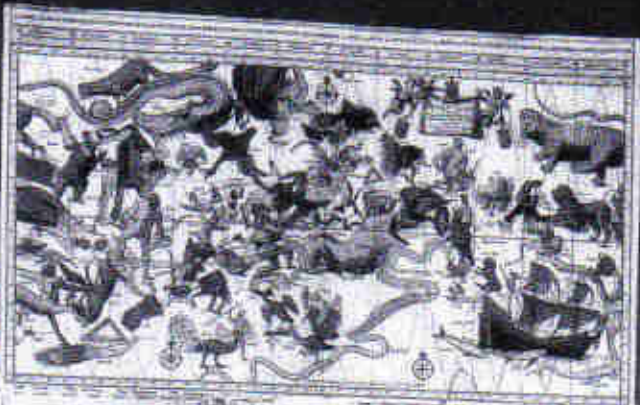
Los paneles

PANEL A

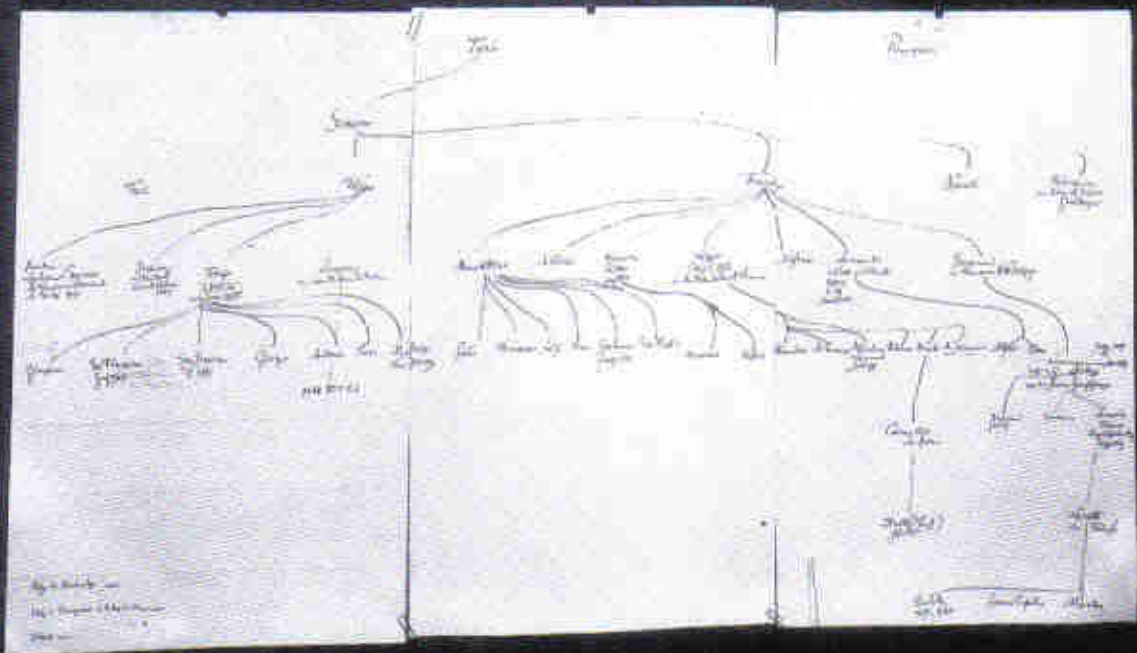
Distintos sistemas de relaciones en los que el hombre puede hallarse inmerso: cósmico, terrestre y genealógico. Implantación de todas estas relaciones en el pensamiento mágico, pues la distinción entre origen, lugar de nacimiento y situación cósmica supone ya una actividad del pensamiento. 1) Orientación; 2) Intercambio; 3) Clasificación social

1. Representación del firmamento con las constelaciones.
Grabado coloreado.
Fuente: Reinier Th. Backer, Korte verklaringe over 't heemsk-ploeyt, zijnde daer achter by gewicht de teelen der vaste sterre, Enkhuzen, 1604.
2. El «mapa de rutas» del intercambio cultural entre el Norte, el Sur, el Este y el Oeste.
Mapa confeccionado con datos de Warburg.
Londres, Instituto Warburg.
en: *IdA* 25-37.
3. Árbol genealógico de las familias.
Medici-Tornabuoni.
Dibujo de Warburg.
Londres, Instituto Warburg.



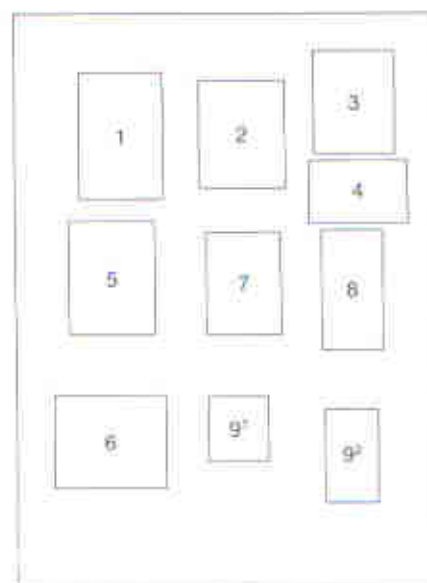


A



*Diversos grados de proyección del sistema cósmico sobre el hombre. Correspondencia armónica.
Posterior reducción de la armonía a la geometría abstracta en vez de a la cósmicamente condicionada (Leonardo)*
Cr. DB 46

- 1 *El hombre en el círculo de las fuerzas cósmicas*
Representación de una visión de los siglos
Heidegard von Bingen (s. XII)
De un manuscrito del «Liber divinorum operum» de Heidegard von Bingen
Lucca, Biblioteca governativa, cod. 1942, fol. 9r
- 2 *Mérculos como dominador de mundos, con sus partes corporales asignadas a signos del zodíaco*
Hombre zodiacal
De un manuscrito del s. XIV
Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. gr. 2419, fol. 1r
- 3 *Hombre zodiacal*
Jean y Paul Limbourg
De las «Très Riches Heures du Duc de Berry», posterior a 1417
Orléans, Musée Condé, Ms. 65, fol. 14v
DB 182
- 4 *Instrucciones para sangrías y demás*
Hamburger Historienkalender, 1724
- 5 *Descripción del cuerpo humano según los signos del zodiaco para practicar sangrías*
(manuscrito alemán del s. XVI)
Hombre zodiacal
De un códice del s. XVI
München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 19414, fol. 188v
- 6 *Sangrías practicadas en plazas buenas y malas y sus consecuencias (calendario)*
Basilea, 1499
Hombrucillo de las sangrías
Lambert Ysenhut
Grabado, 1499
Basilea, Universitätsbibliothek
- 7 *Estudio de las proporciones del cuerpo humano*
Leonardo da Vinci
Dibujo, 1485-1490
Venecia, Accademia
- 8 *Las proporciones ideales del cuerpo humano según Dürer*
Estudio de las proporciones de un hombre
Hans von Kulmbach
Dibujo, 1513
Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett
- 9 *Grabados de De occulta philosophia, de Agrippa von Nettesheim, Colonia, 1533, lit. 2, c. 27*
Cr. DB 334
- 9' *El hombre planetario según Agrippa von Nettesheim (1510)*
DB 130
- 9'' *Agrippa von Nettesheim, descripción de la mano según los planetas (1510)*





B



Evolución de las ideas sobre Marte. Superación de la concepción antropomórfica de imagen - sistema armónico - signo

1. *La identificación de las órbitas planetarias con los círculos regulares en el *Mysterium cosmographicum* (1621)*

Johannes Kepler, *Mysterium cosmographicum*, Frankfurt/M., 1621
Dh. 38. 438. 340

2. *La forma de Marte según las observaciones de Kepler*

Esquema mostrado en un pasaje de «*Astronomia nova*», de Johannes Kepler, Heidelberg, 1609

3. *Las órbitas planetarias según el concepto moderno*

Brockhaus' Konversations-Lexikon, 14.ª edición, vol. 15, 1905, frente a p. 55

4. *Las formas del planeta Marte; a la izquierda: Farses, mitad constelación, mitad guerrero europeo (de un códice alemán del s. XV)*

Libro-calendario de Meister Joseph, hacia 1475
Tübingen, Universitätsbibliothek, Cod. M. d. 2, fol. 262r

5^a. «El "Graf Zeppelin" sobre la costa japonesa se encuentra con un aeroplano de vigilancia costera. (Noticia de prensa con dibujo de Hugo Huber)»

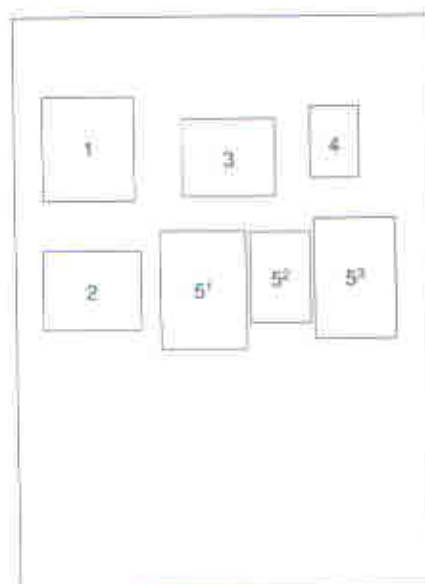
Münchener Illustrierte Presse, n.º 35, 1929, p. 1139

5^b. El Zeppelin

Hamburger Fremdenblatt, n.º 245, edición vespertina, 4-9-1929, p. 17

5^c. El Zeppelin sobre Nueva York

Hamburger Illustrierte, año 11, n.º 36, 7-9-1929





PANEL 1

*Proyección del cosmos sobre una parte del cuerpo para hacer vaticinios.
Astrología oficial babilonia. Práctica originaria de Oriente*

Cfr. DB 140

1. Hígado de arcilla para instrucción de las
prerisas

Babilonia

Londres, Museo Británico

Del Handbuch des orientalischen Geistes de
Arvid Jeremias, Leipzig, 1913, p. 144, fig. 103
DB 58, 04

2. 3. 4. Modelos de hígado de arcilla para
la instrucción de augures
procedentes de Boghazköy

Con inscripciones acadias

Hittas-babilonios, 1.ª mitad del s. XIV a.C.

Berlin, Staatliche Museen, Vorderasiatisches
Museum

Fuente: Ernst F. Weidner, Keilschriftkunden aus
Boghazköy, vol. 4, Berlin, 1922, n.º 71, 72, 73

5. Hígado para la instrucción de prerisas
Con inscripciones etruscas

Medios del s. II a.C.

Piacenza, Museo Civico

6. El rey Assurnasirpal II

Esena Siria, s. IX a.C.

Londres, Museo Británico

7. El rey babilonio orando ante una divinidad
estelar

El rey Meli-Sipak II ofrece a su hija Hünubāt

Nanna a la diosa lunar Nanna

Kuduru (hilo) de Susa, s. XI a.C.

París, Museo del Louvre

8. *Die Orientalisierende Praktik zur
Wiederherstellung der antiken Form
(Práctica orientalizante para la
recuperación de la forma antigua)*

Paneles de una exposición de Aby Warburg de
1926-1927 en la KBW

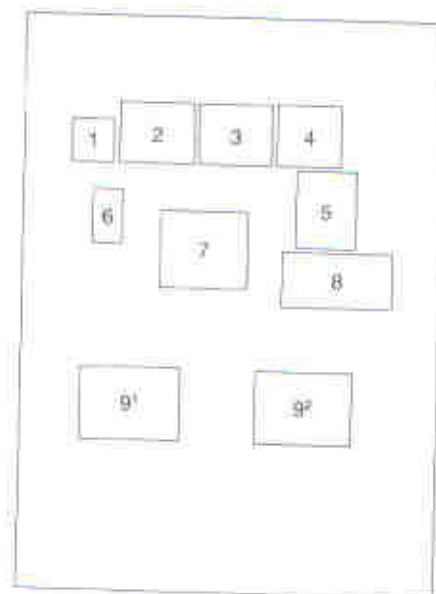
Londres, Instituto Warburg

- 9.ª. *Textos babilonia con constelaciones*

Kuduru del rey Marduk-Zakir-Shumi I

(551-628 a.C.)

París, Museo del Louvre





Representación griega del cosmos. Figuras mitológicas en el firmamento. Apolo. Las musas como acompañantes de Apolo

1. *El Sol naciente abuyenta a las estrellas, representadas como figuras de jóvenes, y la izquierda, la diosa lunar cabalgando*
Decoración, desarrollada en un dibujo, de una cratera (cápsula de Blacas, supuestamente de Apulia, 420 a.C., Londres, Museo Británico)
Fuente: Adolf Furtwängler y Karl Reichhold, *Griechische Vasenmalerei*, München, 1921-1932, vol. 3, lám. 126

2. *El Sol (Helios) y la Luna (Selene) cabalgando de su carro griego del s. V)*
Tercera de la pila con figuras rojas abajo, reproducción
Aenas, 430 a.C.
Berlín, Staatliche Museen, Antikenabteilung

3. *El Dios del Sol saliendo por el mar (craterra griega del s. VI)*
Decoración, desarrollada en un dibujo, de una cratera (cápsula de Blacas, supuestamente de Apulia, 420 a.C., Londres, Museo Británico)
Fuente: L. Savignoni, *The Journal of Hellenic Studies* 19, 1899, lám. 9 (detalle)

4. De la copia de un manuscrito de Ptolemeo (s. II)
S. IX
Roma, Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. gr. 1291
DB 139, 176

4¹ Hemisferio celeste Norte, fol. 2v

4² Hemisferio celeste Sur, fol. 4v

5. Sarcófago
160-170 d.C.
París, Museo del Louvre

5¹ Las nueve musas, parte frontal

5² El poeta (antes se suponía que era Homero) y la musa, lado derecho

5³ El poeta y la musa (antes se suponía que eran Sócrates y Diótima), lado izquierdo

6¹ El denominado Atlas Farnesio
Escultura en mármol (rostro, brazos y piernas restaurados), 50-25 a.C., probablemente una réplica de un original del s. II a.C.
Nápoles, Museo Archeologico Nazionale
DB 2

6² *Globo celeste antiguo con representaciones de mitos etc. trasladados al firmamento*
Globo del denominado Atlas Farnesio, vaciado en escayola de la escultura de mármol, Nápoles, Museo Archeologico Nazionale

6³ *La leyenda de Perses en un globo griego. Perses, Andrómeda, la ballena, Cefeo y Casiopea*
Grabado de M. Folkes basado en el globo del denominado Atlas Farnesio
Fuente: Richard Bentley, M. Manili
Astronomicon, Londres, 1739

7. *El mito de Andrómeda liberada del monstruo por Perses, trasladado al firmamento (copias de un antiguo mapa astronómico con las constelaciones del s. IX)*
De un códice de Arato (el llamado manuscrito germánico o Arato de Leiden), s. IX
Leiden, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, Cod. Voss lat. quart. 79
DB 247, ch. 478

7¹ Andrómeda, fol. 30v

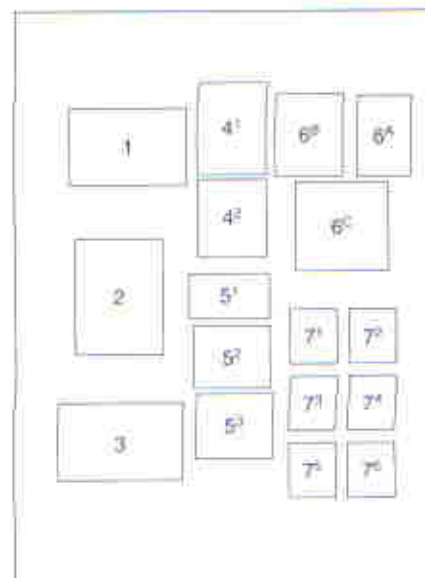
7² Ceto, fol. 86v

7³ Perseo, fol. 40v

7⁴ Equus (Pegaso), fol. 32v

7⁵ Casiopea, madre de Andrómeda, fol. 28v

7⁶ Cefeo, padre de Andrómeda, fol. 26v



*Orientalización de las indígenas antiguas. Dios como monstruo.
Enriquecimiento de la esfera. (Zodiaco + decanos). Proyección del globo sobre la superficie.
Tablero de juego cosmológico. Leyenda de Perseo*

Tutusa Rameses (diosa galo-romana de la
salud)
En su mano izquierda, una doble cornucopia
con los bustos de Diana y Apolo; delante de
ella, los discursos; encima de ellas, y
en un pedestal, los siete dioses de la
astronomía (Saturno, Sol, Luna, Marte, Mercurio,
Júpiter y Venus)
Tablilla de bronce de fines del s. II d.C.
Londres, Museo Británico

Tabla zodiacal con el Zodiaco y los
decanos
Fragmentos de la llamada Tabula Bianchini (tabla
zodiacal de mármol, fragmentada, s. II d.C.)
París, Museo del Louvre
Compte: Franz Boll, Späner, Leipzig, 1903,
p. 5.

Diana de Eleio
Estatua de bronce y alabastro, 120-140 d.C.
Naples, Museo Archeologico Nazionale

La figura entera:

Cabeza y parte delantera con los signos
del Zodiaco, detalle

Júpiter Helio-politano
Relieve votivo
Fines del s. II d.C.
Londres, Museo Calves

Divinidad del cercano Oriente de la época
romana (Júpiter Dolichenus) con los
7 planetas en su testidura
Júpiter Helio-politano
Estatuilla de bronce, s. III d.C.
París, Museo del Louvre

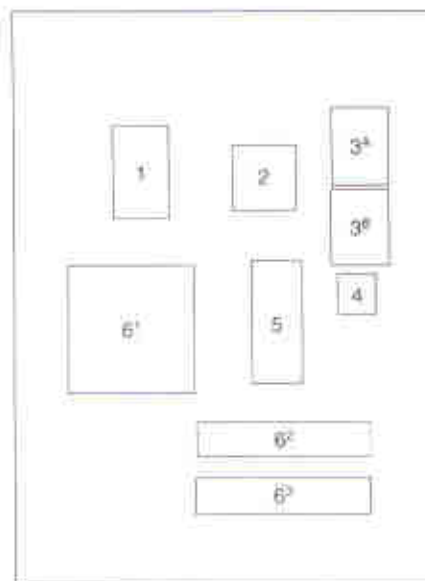
Zodiaco circular de Dendera
constelaciones de los astros de 10 grados
(decanos) - las doce constelaciones
zodiacales con los planetas (según la
distancia de la elevación) - constelaciones
de los egipcios

Relieve del techo del templo de Hathor de
Dendera, egipcio y romano
París, Museo del Louvre

El zodiaco lateralmente invertido de la
Description de l'Egypte ou recueil des
conservations et des recherches qui ont été faites
en Egypte pendant l'expédition de l'armée
française- Paris, 1809-1828, vol. 4, lám. 21

Zodiaco rectangular de Dendera.
Secuencia superior: las doce
constelaciones zodiacales junto con las
constelaciones de los egipcios y los
planetas. Secuencia inferior: las
divinidades de los decanos

Relieve en el techo del pronaos del templo de
Dendera (campos Norte y Sur)
Egipcios, 14-37 d.C.





5 Modelos antiguos

Atenea, Rapto (gigantes). Trabajos de Hércules. ¿Mundo subterráneo? Lazos terrenos (dios fluvial, juicio de Paris) y ascensión. Escenas de guerra y caída (Faetón). El liberador sufriendo. (Prometeo. Robo del fuego. Arrogancia)

Escultura de Ariadna durmiente en un sarcófago (composición moderna) copia romana (mármol, hacia el 150 d.C.) de original griego (hacia el 150 a.C.) Roma, Vaticano, Gallerie delle Statue

Epitafio de Sigeionada (base) relieve romano mármol, 190-200 d.C.

Los trabajos de Hércules relieve romano en mármol (muy restaurado) s. II d.C. Roma, Vaticano, Gabinetto delle Maschere

Rapto de Dejanira fragmento de un mosaico romano, s. III (?) Roma, Museo Arqueológico

Rapto de la hija de Leucipo sarcófago romano (la composición con las tres estatuas y los dos regillos de mármol es moderna) 150-160 d.C. Roma, Vaticano, Gallerie del Candelabri

Juicio de Paris fragmento de relieve (¿de un sarcófago?) de la Villa Ludovisi 150-160 d.C. Roma, Museo Nazionale DE 411

Dibujo del fragmento de relieve Fuente: Carl Robert, Die antiken Sarkophagreliefs, vol. II, Berlín, 1890, fig. de la p. 17 (según Eichler, con la restauración en escayola)

Juicio de Paris relieve de un sarcófago romano (línea superior) caída en el s. IV 150-200 d.C. Roma, Villa Medici

Dibujos Fuente: Carl Robert, Die antiken Sarkophagreliefs, vol. II, Berlín, 1890, lám. 5, figs. 11 (según Eichler) y 11' (según el Codex Coburgensis, fol. 58); ambos sin la línea superior del s. IV

Juicio de Paris dibujo de los relieves de un sarcófago romano 150-175 d.C., Roma, Villa Doria Pamphili Fuente: Carl Robert, Die antiken Sarkophagreliefs, vol. II, Berlín, 1890, lám. 4, figs. 10 (según Eichler) y 10' (según el Codex Coburgensis, fol. 59) DE DB 432

Villa Doria Pamphili, Roma Fotografía aérea, 1929

El Niño Según la estatua de Roma, Vaticano, Museo Pio Clementino, Braccio Nuovo (130-140 d.C.,

copia de una estatua del Templum Pacis, erigido en 71-75 d.C.) Cherubino Alberti Grabado, 1576

10 Relieves con escenas mitológicas Base de la llamada Ara Casali, construida por Tito Claudio Faventino hacia el 200 d.C. Roma, Vaticano, Atrio del Torso

10¹ Helios en el carro del Sol, Venus y Marte encadenados por Hefesto, parte anterior

10² Marte y Rea Sivia, los pastores, el Tiber y la loba, parte posterior

10³ Juicio de Paris, escenas de lucha delante de Troya, parte lateral izquierda

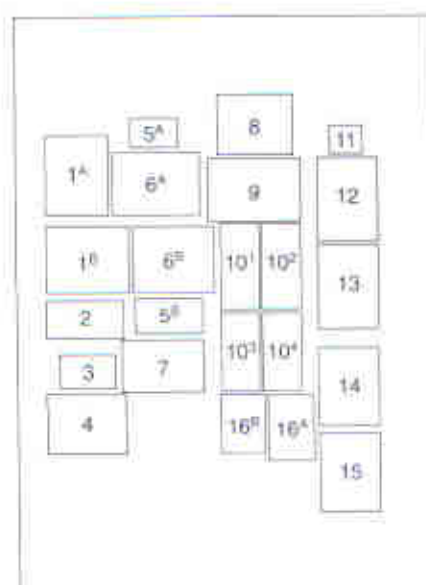
10⁴ Héctor es arrastrado alrededor de los muros de Troya, exequias por Héctor, parte lateral derecha

11 Caída de Faetón Dibujo de un camefeo (principios del s. XVI, Florencia, Museo Archeológico Nazionale) que copia un sarcófago romano (hacia 170 d.C., Florencia, Galleria degli Uffizi) Fuente: Friedrich Wieseier, Phaeton. Eine archäologische Abhandlung, Göttinga, 1857, fig. 10

12 Historia de Faetón Dibujos de los relieves de un sarcófago romano (290-300 d.C., París, Musée du Louvre) Fuente: Carl Robert, Die antiken Sarkophagreliefs, vol. III, 3, Berlín, 1919, lám. GIX, figs. 337 (según Eichler, con restauraciones) y 337' (según el Codex Coburgensis, fol. 209, sin las restauraciones) Cf. DB 516

13 Historia de Faetón Dibujos de los relieves de un sarcófago romano Arriba: caída de Faetón Parte frontal de un sarcófago romano (hacia 330 d.C., Roma, Villa Borghese) En medio: el Sol y la Luna y partes laterales del sarcófago Abajo: caballo levantado Fragmento de un sarcófago romano (probablemente del s. III d.C., Roma, Palazzo Camuccini) Fuente: Carl Robert, Die antiken Sarkophagreliefs, vol. III, 3, Berlín, 1919, lám. CX, figs. 338, 338a-b y 339

14 Historia de Faetón Dibujos de los relieves de un sarcófago romano Arriba: parte frontal de un sarcófago romano (190-200 d.C., Lancashire, Ince Blundell Hall) Segundo registro, izquierda y derecha: partes laterales del mismo sarcófago con las representaciones de dioses de los vientos Segundo registro, en medio: fragmento de una cubierta de sarcófago (160-170 d.C., Roma, Vaticano, Museo Chiaramonti)



Tercer registro: parte frontal del sarcófago romano de Lancashire, Ince Blundell Hall (como más arriba, otro dibujo) Abajo: parte frontal de un sarcófago romano (290-300 d.C., Copenhague, Ny Carlsberg Glyptothek) Fuente: Carl Robert, Die antiken Sarkophagreliefs, vol. III, 3, Berlín, 1919, lám. CVIII, figs. 332, 334 y 336

15 Historia de Faetón Dibujos tomados de un sarcófago romano (hacia el 170 d.C., Florencia, Galleria degli Uffizi) Arriba: parte frontal, caída de Faetón Segundo registro: parte frontal, caída de Faetón (otro dibujo) En medio: partes laterales, Castor y Pólux Abajo: parte trasera, cámara circense (relieve usual en la Antigüedad tardía) Fuente: Carl Robert, Die antiken Sarkophagreliefs, vol. III, 3, Berlín, 1919, lám. CXII, figs. 342-342c

16^a Liberación de Prometeo por Hércules y Castor Espejo etrusco con relieves, fines del s. V a.C. Antigua colección del príncipe de Cambré, luego colección Julien Gréau, París; Musée du Louvre

16^b Dibujo Fuente: Eduard Gerhard, Etruskische Spiegel, vol. 2, Berlín, 1845, lám. 138

Magna mater, Cibeles, Madre raptada, (Niobe, huida y horror), Madre exterminadora, Mujer furiosa (ofendida), (Ménade, Orfeo, Penteo), Lamentación por los muertos (¡hijo!), Transición: representación del mundo subterráneo (raptó de Proserpina), Asida por la cabeza (¡ménade, Casandra, sacerdotisa! [Panel 6])

1. Cibeles
Fresco en roca de la Magna Mater en el Monte Sipo, cercano Magnesia (hoy Manisa, Lidia)

2. Huida de Niobe
Del grupo florentino de Niobe
Copia romana de un original griego de fines del s. IV o del s. I a.C. (brazo derecho restaurado)
Firenze: Galleria degli Uffizi

3. Huida de Niobe, llamada Psique
Del grupo florentino de Niobe
Copia romana de un original griego de fines del s. IV o del s. I a.C. (cabeza y brazos izquierdo y derecho -éste falso- restaurados)
Firenze: Galleria degli Uffizi

4. La llamada jugadora de tabas de Corinna (Muchacha jugando a las tabas o amazona)
Réplica romana de un original griego del s. IV a.C. (brazo derecho -probablemente verdadero- restaurado, basa moderna)
Roma: Palazzo Colonna

5. Pedagogo
Del grupo florentino de Niobe
Copia romana de un original griego de fines del s. IV o del s. I a.C. (cabeza y brazos restaurados)
Firenze: Galleria degli Uffizi

6. Medea
Pintura mural en la puerta de Marancia, s. II d.C.
Roma, Vaticano, Sala delle Nozze Aldobrandini

7. Medea presenciando la muerte de sus hijos (fragmento)
Pintura mural de Herculano, 45-79 d.C.
Nápoles, Museo Archeologico Nazionale

8. Medea presenciando la muerte de sus hijos
Fresco de Pompeya, Casa del Dioscuri, 62-79 d.C.
Nápoles, Museo Archeologico Nazionale

9. Historia de Medea
Sarcófago romano, hacia 150 d.C.
Berlín, Staatliche Museen, Antikensammlung
DB 162, nr. 409

10. Jason y Medea
Guilo Bonasone (según un relieve de un sarcófago romano)
Grabado, s. XVI
DB 408

11. Muerte de Penteo
Fresco de Pompeya, Casa del Vettii, 45-79 d.C.
DB 139

12. Cuatro representaciones de la historia de Orfeo
Fuente: Aby Warburg, Der Tod des Orpheus. Imágenes para la conferencia sobre Dürero y la Antigüedad italiana.
A los miembros de la Sección Arqueológica del 48 Congreso de Filólogos y Pedagogos Alemánes celebrado en Hamburgo en octubre de 1906; Panel I

12¹. La muerte de Orfeo, Panel Ia
Fragmento de una copa (kylix) de fondo blanco, 470-480 a.C.
Atenas, Museo Nacional
Fuente: Jáně Harrison, The Journal of Hellenic Studies, 9, 1888, lám. 6

12². La muerte de Orfeo, Panel Ib
Stamnos ático con figuras rojas, 450-425 a.C.
París, Museo del Louvre

12³. La muerte de Orfeo, Panel Ic
Stamnos ático con figuras rojas, 450-425 a.C.
Paradero desconocido, antigua colección de Emil Braun
Fuente: A. Fiasch, Annali dell'Istituto di Correspondenza Archeologica, 43, 1871, lám. desp. K.

12⁴. Orfeo y Euridice, Panel Id
Jacopo del Sellaio
Cassone, posterior a 1471
Róterdam, Museum Boijmans Van Beuningen

13. Muerte de Penteo
Fragmento de sarcófago, 170-190 d.C. (grupo central, antiguo, resto restaurado en escayola)
Roma, Palazzo Giustiniani

14. Muerte de Penteo
Dibujo tomado de la cubierta del sarcófago de Trus Camerinus Myron (150-160 d.C., Pisa, Camposanto)
Fuente: Otto Jahn, Pentheus und die Mainaden, Kiel, 1841, lám. 3b

15. Raptó de Proserpina
Fragmento de un sarcófago romano, 140-150 d.C.
Roma, Vaticano, Galleria delle Statue
Cr. DB 373, 375

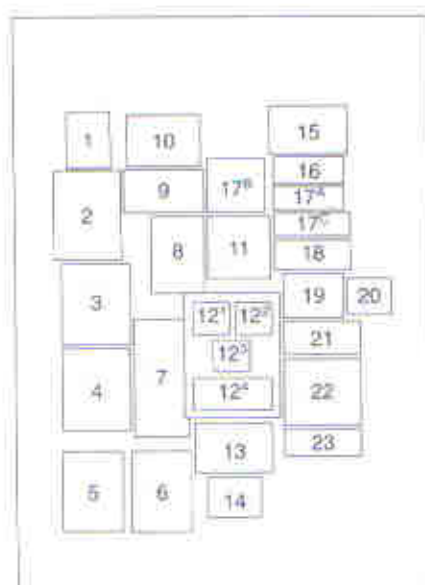
16. Muerte de Alceste
Dibujo de los relieves de un sarcófago romano (150-175 d.C., Roma, Villa Albani)
Fuente: Carl Robert, Die antiken Sarkophagreliefs, vol. III, 1, Berlín, 1897, lám. 6, fig. 23

17^A. Muerte de Alceste
Dibujo de los relieves de un sarcófago romano (160-170 d.C., paradero desconocido, antes en Carnes, Villa Faustina)
Fuente: Carl Robert, Die antiken Sarkophagreliefs, vol. III, 1, Berlín, 1897, lám. 8, fig. 22 (según el Codex Coburgensis, fol. 44)
Cr. DB 322

17^B. Detalle de 17^A

17^C. Dibujo a partir de una fotografía
Fuente: Carl Robert, Die antiken Sarkophagreliefs, vol. III, 1, Berlín, 1897, lám. 6, fig. 22

18. Historia de Protesilao y Laodameia
Relieve de un sarcófago romano, hacia 170 d.C.
Roma, Vaticano, Galleria del Candelabri



19. Muerte de Meleagro
Dibujo de los relieves de un sarcófago romano (hacia 170 d.C., Roma, villa Albani)
Fuente: Carl Robert, Die antiken Sarkophagreliefs, vol. III, 2, Berlín, 1904, lám. 92, fig. 278 (detalle, mitad derecha del sarcófago, según el Codex Coburgensis, fol. 99)
Cr. DB 409

20. Traslado de Meleagro moribundo
Dibujo de los relieves de un sarcófago romano (180-190 d.C., paradero desconocido, antes en Roma, Palazzo Barberini)
Fuente: Carl Robert, Die antiken Sarkophagreliefs, vol. III, 2, Berlín, 1904, lám. 96, fig. 287 (detalle, parte central del sarcófago, según el Codex Coburgensis, fol. 124)
DB 420

21. Muerte de Alceste
Relieve del sarcófago de Gaius Junius Euhodus y Metilia Acte, 160-170 d.C.
Roma, Vaticano, Museo Chiaramonti

22. Licurgo furioso, atacando a una ménade
Cratera de volutas, mármol, 30-20 a.C.
Roma, Vaticano, Galleria del Candelabri

23. Raptó de Proserpina
Relieve de un sarcófago romano, 200-220 d.C.
Roma, Vaticano, Sala delle Muse
DB 373, 375



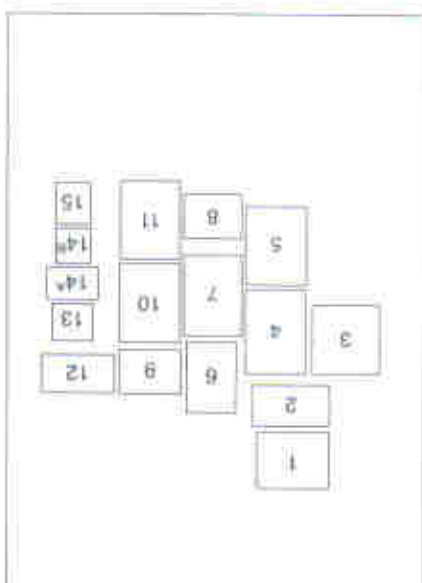
Rapso (*Proserpina*, mundo subterráneo [Panel 5]). Sacrificio (*Polixena*). Ménade haciendo una ofrenda (*sacerdotisa*).
Maenre del sacerdote (*Laocoonte*). Conclumatio. Danza del sacerdote (*Isis*). Danzantinas en la tumba.

Aguiles en Escuro (*¿cómo confío?*)

PANEL 6

1. Sacerdoz de Polixena
Cópula entre el sacerdote y una anfitriona alca
con figuras negras (tumba, hacia el 500 a.C.
Fuente: H. B. Wiersma, *The Journal of Hellenic Studies*, 18, 1901, lám. 15.
Damas, 18, 1901, lám. 15.
2. Sacerdoz de Polixena
Sacerdoz de piedra etrusca, hacia el 300 a.C.
Fuente: Museo del Duomo.
3. Agn y Casandra
Greciense griego, fines del s. IV a.C.
Fuente: Vase Borghese.
4. Ménade danzando
Fresco neococo, fines del s. I a.C. (según un
cópula del escritor Calmaco, fines del s. I a.C.)
Fuente: Museo del Conservatorio.
5. La vestal Claudia Quinta arrastra el barco
de Cibeles a Roma.
Aguiles en Escuro, consagrado por
Claudio Suetonio, 40-60 a.C.
Fuente: Museo Capitolino.
6. Laocoonte
Cópula entre el sacerdote y una anfitriona alca
con figuras negras (tumba, hacia el 500 a.C.
Fuente: Museo del Duomo).
7. Grupo de Laocoonte
Cópula en mármol de los escultores de
Rodas, Apolodoro, Hagesandro y Polodoro.
Damas, 18, 1901, lám. 15.
Fuente: Vaticano, Belvedere.
8. Laocoonte
De un manuscrito con textos de Virgilio.
Fuente: Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. lat. 3225.
Fuente: 189.
9. Conclumatio
Fresco, Viterbo, comienzos del s. XVI
Fuente: Museo del Louvre.
10. Cópula entre el sacerdote y una anfitriona alca
con figuras negras (tumba, hacia el 500 a.C.
Fuente: Museo del Duomo).
11. Cópula entre el sacerdote y una anfitriona alca
con figuras negras (tumba, hacia el 500 a.C.
Fuente: Museo del Duomo).

12. Danza de la muerte
Detalle de un fresco de Ruvo (Apulia)
2.ª mitad del s. IV a.C.
Fuente: Museo Arqueológico Nazionale.
13. Ménades danzando
Relieve del altar funerario de Vibia Pythia.
Cópula entre el sacerdote y una anfitriona alca
con figuras negras (tumba, hacia el 500 a.C.
Fuente: Museo del Duomo).
14. Agniles en Escuro
Estatuas (tomadas de un sarcófago romano)
(250-260 d.C., Woburn Abbey, Bedfordshire).
- 14a. Vista general
Fuente: Carl Robert, *Die antiken Sarcophagi*, vol. II, Berlín, 1890, lám. 19.
fig. 34 (dibujo de Ertler).
- 14b. Agniles y la hija de Licomedes, detalle
Fuente: Aby Warburg, *Sandro Botticelli*
«Gestalt der Venus» und «Frühling», tesis
doctoral, Estrasburgo, 1882, p. 15, fig. 4.
15. Agniles en Escuro
Fresco de la tumba del sepulcro de los Tres
Hermanos.
Fuente: 189.





Sentimiento victorioso. Triunfo romano. Arco de triunfo. Niké. Apoteosis (ascensión lograda). El emperador como dios. Botín (Gemma Augustea) alzamiento sobre un escudo, apoteosis como alzamiento de Napoleón sobre un escudo. Jinetes arrolladores. Carro ascendente como símbolo del Sol. Subordinación (provincia). Asido por la cabeza

DE 350, 310

1^a Arco de Constantino, lado Sur
Roma, 312-315 d.C.
DB 227

1^a Trajano en guerra contra los dacios
Relieve del gran fresco de Trajano,
probablemente del foro de Trajano (terminado
en el 113 d.C.)
Realizado como relieve de pasaje

1^a Izquierda: Trajano coronado por Victoria
(Adventus), derecha: lucha entre romanos
y dacios
Relieve del gran fresco de Trajano
Realizado como relieve de pasaje

1^a Arco de Constantino, lado oriental

1^a Sol en la cuadriga; abajo, entrada de
Constantino en Roma
Relieve en medallón

1^a Guerra contra los dacios
Relieve del gran fresco de Trajano
Realizado como relieve de ático

2^a Entrada triunfal de Tito
Relieve de pasaje en el arco de Tito
Roma, posterior al 81 d.C.

2^a Relieve del vencedor, lado Norte

2^a Relieve del botín, lado Sur

3^a Cuadriga al galope; con el auriga
coronado por Niké
Cetadracma de Siracusa, Arfusa,
400-390 d.C. (anverso)

4^a Celiro transporta a Venus
Fresco de Pompeya, Casa del Naviglio,
45-79 d.C.
Nápoles, Museo Archeologico Nazionale

5^a Minerva alada (Minerva Victrix)
Olla, escultura arquitectónica, 80-120 d.C.

6^a Gemma Augustea
Hacia el 70 d.C.
Viena, Kunsthistorisches Museum
DB 140, 310

7^a Apoteosis de Sabina
Relieve del denominado Arco di Portogallo,
originalmente en el Campo de Marte, Roma,
hacia el 140 d.C.
Roma, Palazzo del Conservatori

8^a Apoteosis de Antonino Pio y Faustina
Relieve de la base de las columnas de
Antonino Pio en el Campo de Marte, Roma,
180-170 d.C.
Roma, Vaticano, Cortile della Pigna

9^a Alzamiento sobre un escudo y coronación
de David

De un códice bíblico bizantino, 1.^a mitad del s. x
Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. graec. 139,
fol. 8v
Werbarg lo confunde con la Biblia de Leo,
Roma, Biblioteca Vaticana, Vat. Reg. gr. 1, fol.
285v. (= escasamente posterior al 940-)

10^a Apoteosis de Napoleón
Andrea Appiani
Fresco en techo, 1808
Milán, Palazzo Reale (destruido en la Segunda
Guerra Mundial)
DB 349 s., cfr. 467

11^a Dos escenas de un relieve de la columna
de Trajano (Roma, terminada en el 113 d.C.)
Fuente: Karl Lehmann-Hartleben, Die
Trajanssäule, Berlin/Leipzig, 1926, lám. 15

11^a Los romanos incendian un poblado dacio;
escena XXV

11^a Los dacios huyen de los romanos;
escena XXVI

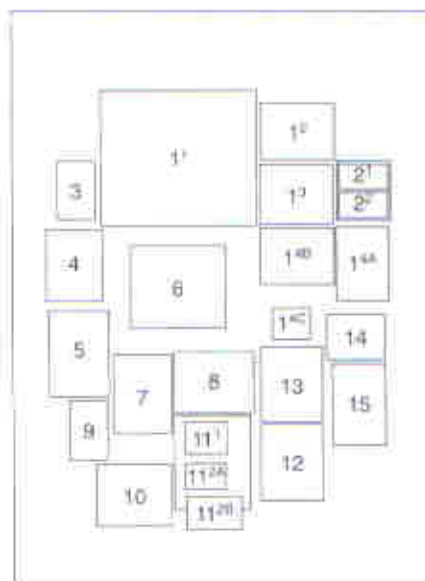
11^a Dibujo: Taller de Domenico Ghirlandaio
De un libro de esbozos, hacia 1490
El Escorial, Biblioteca del Monasterio de
San Lorenzo el Real, Cod. Escorialensis,
26-II-12, fol. 63
DB 227

12^a Gemma Tiberiana (Grand Camée de
France)
Hacia el 50 d.C.
Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des
Médailles

13^a Personificación de la ciudad de Tréveris
Del códice-calendario del 354
Dibujo de Hermann o Peter Vischer, 1500-1510
(copia en Viena, Nationalbibliothek, Cod. 3416,
fol. 5)

14^a Medallones de oro de emperadores
romanos (Valentiano II, Eugenio, Honorio,
Teodosio I)

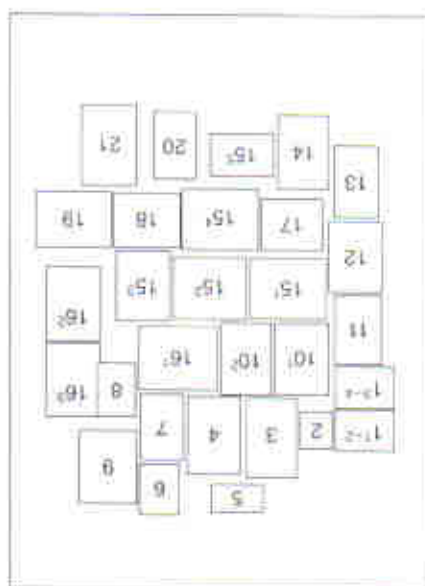
14^a Medallones de oro del emperador Valente
(364-378 d.C.)
Fuente: Francesco Gnecchi, I Medaglioni
romani descritti ed illustrati, Bologna, 1912, 3
vols., vol. 1, lám. 17





- | | | |
|----|--|--------------------------|
| 9 | Temple del altar del dios del Sol
Machu Picchu en Perú, 40-70 d.C. | Roma, Museo Capitolino |
| 10 | Mascarón de Saurio con la cabeza cubierta
y alas | |
| 11 | Nacimiento del niño Sol de un ciprés
acornado con cintas de culto | |
| 12 | Suro del dios del Sol adolescente sobre
un águila | |
| 13 | El dios del Sol coronado por Victoria
monta un carro que vuela por las alturas | |
| 14 | Relieve
Temple de Pétra, hacia el 300 a.C. | Londres, Museo Británico |
| 15 | Escenas con escenas de la historia
de Faelon | |
| 16 | Arriba, juego de Faelon
En medio y abajo, los caballos del carro del Sol
conducidos | |
| 17 | Fragmento del techo de la Domus Aurea (Roma,
55-65 d.C., destruida; dibujo de L. Miró) | |
| 18 | Fragmento del techo de la Domus Aurea (Roma,
55-65 d.C., destruida; dibujo de L. Miró) | |
| 19 | Columna derecha, arriba: dos horas aparecen
los caballos del carro del Sol
Columna izquierda: como en 3 dibujo de
de Faelon | |
| 20 | Columna derecha, abajo: dos horas aparecen
los caballos del carro del Sol | |
| 21 | Relieve de Boscana
Roma, Carl Robert, Die Antiken
Sammelgesellschaft, vol. III, 3, Berlín, 1919. | |
| 22 | El Sol naciente en todo su esplendor es
acompañado por seis satélites
Cintas con figuras rojas de Sormavilla
Sobota, 300-250 a.C. (dibujo de la decoración
original) | |
| 23 | Relieve, Museo Nazionale d'Antichita
Roma, E. Saffi, Tabl y las Cuatro Estaciones
Místicas, comienzos del s. II d.C. | |
| 24 | Mesa en el Zodiaco (nacimiento de Mitra o
Mithras Heliodromo) | |
| 25 | Relieve, s. I d.C.
Relieve, Friesisches Landesmuseum
Münster | |
| 26 | Nacimiento de Mitra-Cronos-Favos del
carro del mundo | |
| 27 | Carro coronado de un relieve romano de Mitra
en el templo de E. d.C.; Moderna, Galería
Esmeralda | |

- 9 Hérolas y Ontale amarrados con representaciones de los trabajos de Hérolas. Relieve en mármol, hacia el 140 d.C. Nápoles, Museo Archeologico Nazionale.
- 10 Tableta con relieves de un Mitreo en Dieburg. Frons del s. I d.C. Dieburg, Kreis- und Stadtmuseum. DB 380.
- 10^a Fautón pade a Hechos el campo del Sol, reverso. Mitro representado cortio anquema a caballo, anverso.
- 11 Feto mitraico: «Compede contumacia». Fiesco del Mitreo de Santa Marna di Capua. Velere (prov. de Caserta), s. I d.C.). Fuente: Antonio Minio, *Notizie degli scavi di antichità*, 21, 1924, p. 373, fig. 15.
- 12 Rito mitraico: prueba de fuego. Fiesco del Mitreo de Santa Marna di Capua. Velere (prov. de Caserta), s. I d.C.). Fuente: Antonio Minio, *Notizie degli scavi di antichità*, 21, 1924, p. 372, fig. 14.
- 13 Rito mitraico: «Mors voluntaria». Fiesco del Mitreo de Santa Marna di Capua. Velere (prov. de Caserta), s. I d.C.). Fuente: Antonio Minio, *Notizie degli scavi di antichità*, 21, 1924, p. 374, fig. 16.
- 14 Luna como auriga. Fiesco del Mitreo de Santa Marna di Capua. Velere (prov. de Caserta), s. I d.C.). Fuente: Antonio Minio, *Notizie degli scavi di antichità*, 21, 1924, p. 364, fig. 6.
- 15 Ostia. Fotografía aérea, 1929. DB 406 x 419.
- 15^a «Sante Shere» en Osta. Mosaico del suelo con pual sacrificial frente al muro Sur, en el pado oriental, mosaico mural con Diana-Luna como divinidad planetaria. 2^a mitad del s. I d.C.
- 15^b El dios planetario Marte. Mosaico mural en el pado occidental.
- 15^c Vella del Mitreo. Mosaico mural en el pado occidental.
- 15^d Capricornio. Mosaico mural en el pado occidental.
- 16^a Mitreo bajo la Iglesia de San Clemente, Roma. Comenza del s. II d.C. DB 375, 418, 421.
- 16^b Altar de Mitra consagrado por Gnaeus Arrius Claudianus. Comenza del s. II d.C.



16. Busto-retrato de un niño
 (La base no corresponde)
 17. Mitra matando al toro
 Fresco del Mitreo, 2.ª mitad del s. II d.C.
 Santa Maria di Capua, prov. de Caserta
 18. Mitra matando al toro
 Relieve en arenisca de Neuentwurm (Heidelberg).
 Karlsruhe, Badisches Landesmuseum
 19. Victoria sacrificando un toro
 Relieve en arcilla y de calpiana (tercio derecho y esquina izquierda inferior restaurados)
 S. I d.C.
 Roma, Museo Nazionale
 20. Mitra matando al toro
 Relieve, ss. II-III d.C.
 Roma, Palazzo dei Conservatori
 21. Cautipates (pastor vestido a la manera persa con antorchas apuntando abajo)
 Relieve de alfar, comienzos del s. III d.C.
 Roma, Museo bajo la Iglesia de San Clemente DB 325



*Evolución de la cosmología griega hacia la práctica árabe. Abu Ma'shar.
Ocupación con los planetas.*

Abu Ma'shar (750), el más célebre
astrologo oriental, entronizado (de un
códice árabe del siglo xv en Oxford)
Del códice árabe «Kitab al-Bulan»
que recientemente atribuido a Abu Ma'shar.
Oxford Bodleian Library, Ms. Bodl. Or. 133
fol. 12v, 17r, 24r, 50r

Las oficio de los tipos de los planetas según
la cosmología árabe (códice del siglo xv de
Oxford)

fol. 26r

Trasladador de peces
Transportador
Minero
Carpintero

Monge
Jefe del mercado
Zapatero
Vendedor de huyas

Herrero
Cocinero
Bañero
Domador de leones

Cafetero
Escudero
Señor de seda
Comitista

Beduino
Fambulero
Fambulero
Fambulero

Escudero
Tijero
Drapero
(Mojador)

Conductor de luna
Bañero
Comitista
Seductor

fol. 25r

Imagen de Saturno
Barrero
Mazo
Fajero

Imagen de Júpiter
Jefe
Comerciante
Predicador

Imagen de Marte
Vendedor
Carpintero
Vendedor

Imagen del Sol
Gobernante
Príncipe
Dorador

Imagen de Venus
Lulista
Arpista
Flautista

Imagen de Mercurio
Pintor
Sastre
Carpintero

Imagen de la Luna
Bañero
Pescador
Pastor

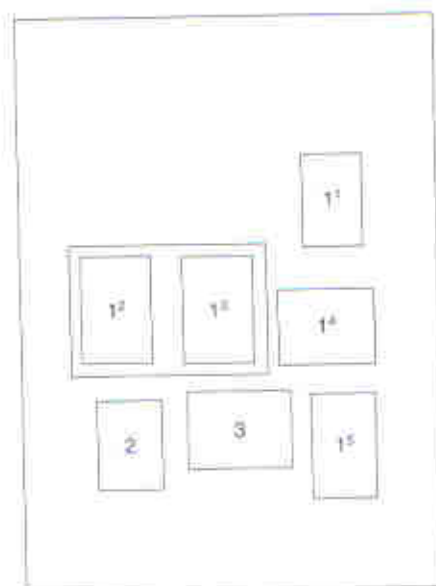
1ª Geografía astrológica: el «clima» (campos
del planeta Saturno (de un códice árabe del
s. xv de Oxford), fol. 41r y fol. 40v

1ª Ofrenda de humo a las estrellas (códice
árabe del s. xv, fol. 29r)

2ª Imagen árabe de Perso con la cabeza del
domino Gal
(códice del s. xv, París)

De un códice con el catálogo de las estrellas
líneas de Sufi, 1437.
París, Bibliothèque Nationale, Ms. arab. 5036,
fol. 68r

3ª Signos del Zodíaco (según el libro de las
maravillas)
De un códice con la «Maravilla de la creación»
de Al-Qazwini, supuestamente procedente de
Tajriz o Bagdad, 1308
París, Bibliothèque Nationale, Cod. pers. 332,
fol. 27r y fol. 28v





Ansiedad oriental. Dioses antiguos en versión oriental [antes deberían venir: Atlas Farnesio, Dendera, desarrollo y enriquecimiento]

1 *Las siete planetas según la concepción medieval oriental: la Luna, masculina, Júpiter con libro, Venus como laudista, Marte guerrero, Mercurio escribano, y Saturno, ennegrecido y con pala (de un códice árabe del s. XVI).*
De un códice árabe con las «Maravillas de la creación» de Al-Qazwini

1^a Sol, fol. 35r

1^b Luna, fol. 33r

1^c Júpiter, fol. 37r (arriba)

1^d Venus, fol. 34v

1^e Marte, fol. 36v

1^f Mercurio, fol. 34r

1^g Saturno, fol. 37r (abajo)

2 Del códice árabe «Kitāb al-Bulhār»
Antes falsamente atribuido a Abu Ma'shar, 1399
Oxford, Bodleian Library, Ms. Bodl. Or. 133
DB 13.247

2^a Signo zodiacal de la pueria, sobre el, el Sol, cuya «casa» es el león. En las violetas inferiores, Marte, Júpiter y Saturno como dominadores de 10° del signo zodiacal cada uno (de un códice árabe del s. XV de Oxford), fol. 9r

2^b Signo de Aries, sobre el, Marte, cuya «casa» es el carnero. En las violetas inferiores, Venus, el Sol y Marte como dominadores de 10° del signo zodiacal cada uno (de un códice árabe del s. XV de Oxford), fol. 2v

3 *Decanos (dominadores de 10° de un signo zodiacal) de Aries del códice mágico latino del s. XV «Picatrix» (Cracovia, Utiw. Bibl.).*
Del «Picatrix», códice latino del s. XV
Cracovia, Bibliotheca Jagellonica, Picatrix Lat. Cod. 793 [DB III, 36], fol. 180r

4 Cuadros mágicos y planetas, del libro de magia árabe «Picatrix»
Fuente: Helmut Ritter, Martin Plessner, Elisabeth Joffe (eds.), «Picatrix». Ein arabisches Handbuch hellenistischer Magie, Leipzig/Berlin, 1933; una parte del texto estaba impresa ya en 1925 (Studien der Bibliothek Warburg, 12)
DB 13.17, cit. 91

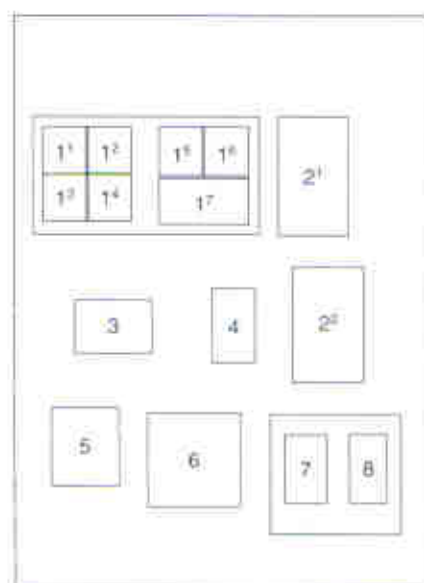
5 Perseo con la cabeza de Gól y auriga.
De un códice árabe con las «Maravillas de la creación» de Al-Qazwini
Procedente quizá de Egipto o de Siria, ss. XIV/V
Viena, Universitätsbibliothek, Arab. Cod. Mixt. 331, fol. 19r
Cit. DB 398

6 Virgo con decanos.
De un códice español del s. XIV
Roma, Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. Reg. lat. 1283, fol. 9v

7 Campana
Nepesina, ss. VII/VIII a. C.
Berlín, Staatliche Museen, Vorderasiatisches Museum

8 *Representación de planeta Saturno, en la traducción latina del libro mágico árabe «Picatrix» como demonio con cabeza de león y garras de rapaz – demonio con cabeza de león y garras de rapaz de la antigua Babilonia.*

Júpiter
Del «Picatrix», códice latino del s. XV
Cracovia, Bibliotheca Jagellonica, Picatrix Lat. Cod. 793 [DB III, 36], fol. 190r



21



Práctica hispano-árabe. (Alfonso). Manejo. El sistema cósmico como tablero de juego. Vaticinio. Arte de magia. Magia de las pedras.

1 *Juego español planetario de dados del s. xvi*
Juego planetario
Del Libro de Acedrex del rey español Alfonso X el Sabio, 1283
El Escorial, Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo el Real, T. I. 6., fol. 97v
DB 313, 481

2 *Los planetas de los siete días de la semana*
De un códice del Sur de Francia con el «Breviari d'Amor» de Maître Ermengaud de Béziers, mediados del s. xiv
Viena, Nationalbibliothek, Cod. 2563, fol. 51r

3 *De un códice español del s. xiv*
Roma, Biblioteca Vaticana, Cód. Vat. Reg. lat. 1283

3¹ *La Luna mostrando una fiere: Los 28 sectores designan las 28 estaciones de la Luna. En cada estación, el oficio que astrológicamente le corresponde. De un códice español del s. xiv, fol. 23v*

3² *Virgo con figuras de los decanos, fol. 5v*

3³ *Las constelaciones que salen a la vez que el signo de Aries, según la opinión de 1.º los judíos, 2.º los persas, egipcios y caldeos, y 3.º Ptolomeo. De un códice español del s. xv, fol. 10v*

3⁴ *El planeta Marte y sus espíritus angélicos de un códice español del s. xv, fol. 29r*

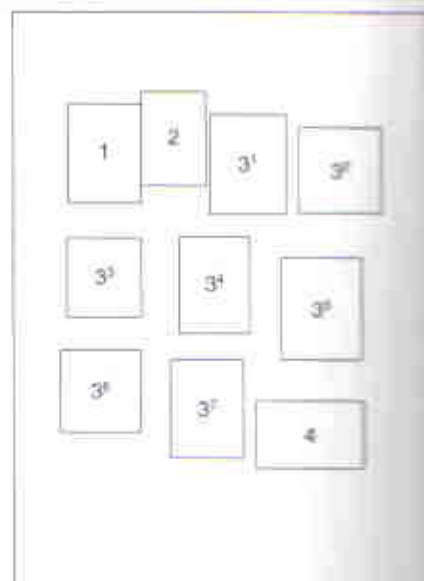
3⁵ *El cielo del planeta Marte de un códice español del s. xv, fol. 28v*

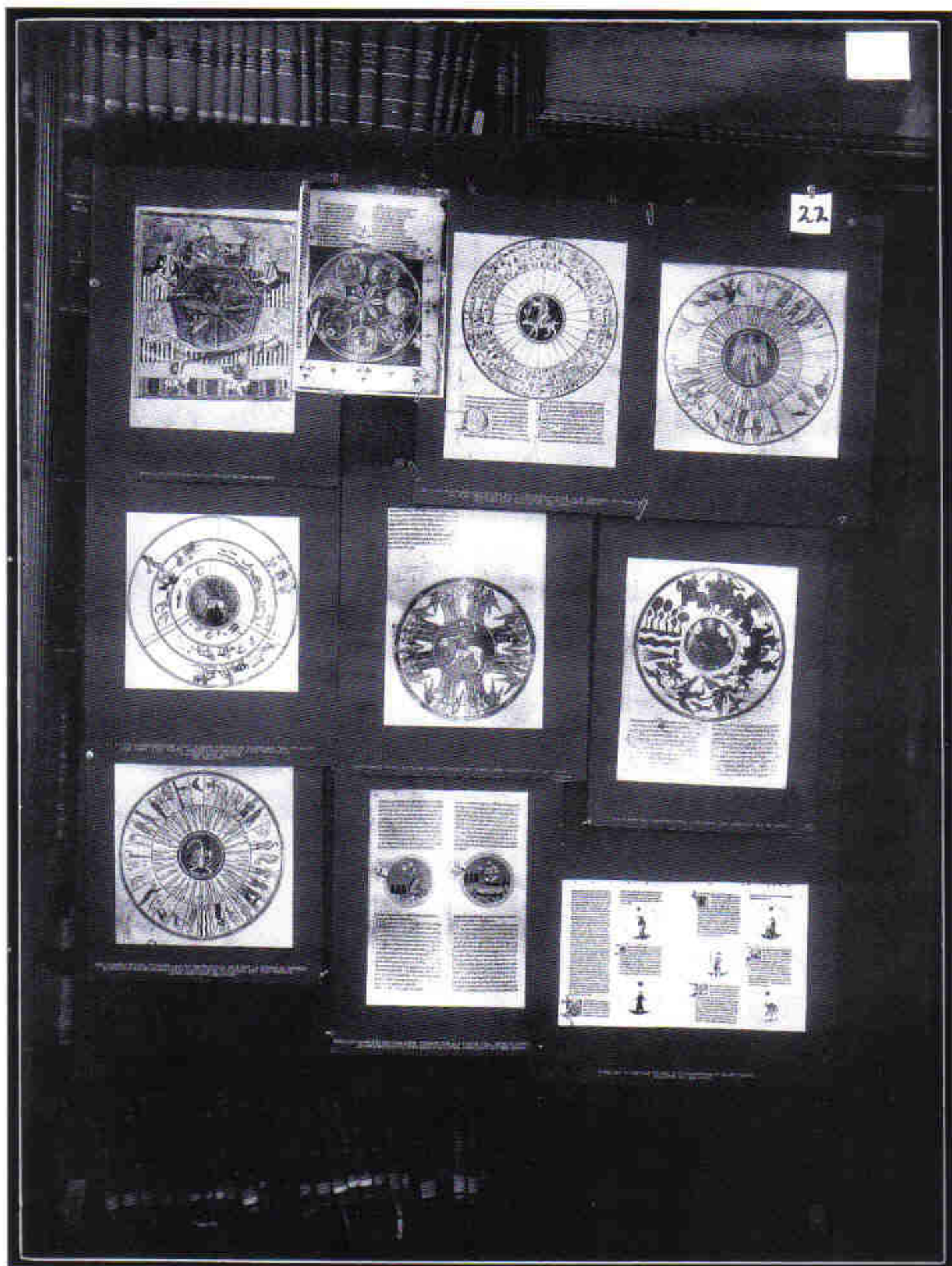
3⁶ *El signo de Escorpión y 30 astros fantásticos ordenados en sus 30 grados como fundamento de los pronosticos para cada día del mes (códice español del s. xv), fol. 7v*

3⁷ *Oración y ofrenda al planeta Mercurio (que monta un pavo real) en los signos de Aries y Tauro (de un códice español del s. xv), fol. 31v*

4 *Imágenes de los 10 astros (decanos) para grabar en pedras mágicas (códice del s. xv)*

Del Libro de las piedras («Lapidario») del rey español Alfonso X el Sabio, 1250-1276
El Escorial, Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo el Real, Ms. H. I. 15., fol. 94v y fol. 15r





Antigüedad italo-meridional-árabe. El Salone como página de libro gigante para conocer el destino. Esquema de Dante. (¡Falta Angeli!)

1. *Los planetas orientales vestidos como personajes cristiano-medievales: Saturno, guerrero, Júpiter, juez, Venus, dama noble, Marte, guerrero y Mercurio, obispo (Michael Scotus, s. XII)*

Fuente: Michael Scotus, Liber introductorius, Padua, hacia 1340
Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cim. 10268, fol. 85r
Cfr. DB 478

2. El «Salone» del Palazzo della Ragione de Padua
DB 141, 260

- 2¹ *El Salone en Padua, 82 m de largo y 27 m de ancho. El mayor espacio al servicio de la astrología del la Edad Moderna. En las paredes, más de 300 imágenes astroológicas (s. XVI)*

- 2² *Cuadros del Salone de Padua. Fila superior, constelaciones fantásticas, debajo, el planeta Júpiter como rey y sus «hijos» (oficios) (s. XVI)*

- 2³ *Cuadros del Salone de Padua. Fila superior, constelaciones fantásticas, debajo, el carrero. La imagen mensual correspondiente, de Marte (Doppelhorn, Basel), o hijos del planeta de Aries Marte (s. XVI)*

- 2⁴ *Cuadros del Salone de Padua. Fila superior, constelaciones fantásticas, debajo, Acuario y sus «hijos» (oficios) (s. XVI)*

3. *El purgatorio sobre la Tierra en la Divina Comedia. Eucina, las 10 esferas celestes (con) sus saberes, virtudes, etcétera. Representación esquemática del edificio del mundo según la descripción de Dante en la «Divina Comedia»
Londres, Instituto Warburg
Cfr. DB 260*

4. *Imágenes de los planetas
De Michael Scotus, Liber introductorius. Códice astroológico, Wenzelswerkstatt, Praga, 1392/1393
Viena, Nationalbibliothek, cod. Vindob. 2352*

- 4¹ Venus y Mercurio, fol. 26v

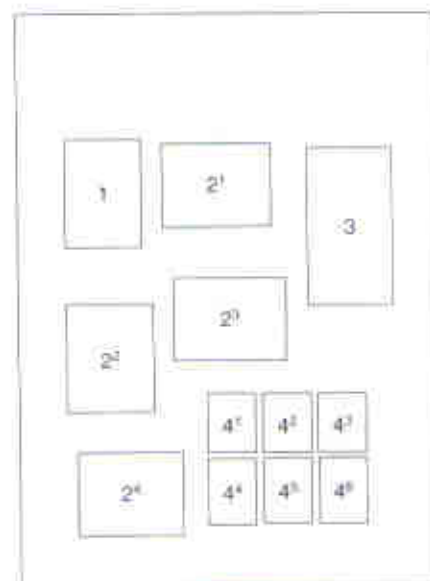
- 4² Saturno, fol. 27r

- 4³ Luna, fol. 31v

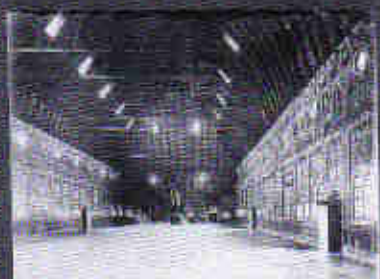
- 4⁴ Marte, fol. 28r

- 4⁵ Júpiter, fol. 27v

- 4⁶ Sol, fol. 29r



23



El sólido regular como microuniverso en el juego de dados. El hojear de libros como lectura del universo (Libro de la suerte, Lorenzo Spirito) [faltan libros geománticos] Lorenzo Spirito = transición al Norte. Representación de la rueda de Fortuna como hado ineluctable

1 Fuente: Ioannes Macarius Canonicus
Ambrasia

Abraxas seu Apistopistus (), ed., com. e il.
por Joannes Chiffletius, Amberes (Balthasar
Moletus), 1657

1^a Dado astrológico y amuleto
(egipcio), tabla XII

1^a Amuleto solar gnóstico (época cristiana
primitiva), tabla XVIII

2^a Juego de dados astrológico «Jeu de
Dodechedrion» (Paris, 1556)

Fuente: Jean de Meung, Le plaisant jeu du
dodechedron de fortune, non moins recreatif
que subtil et ingenieux, Paris, 1560

3 «Leopardo»

Fuente: Prieto Casano, Libro della Ventura,
Milán, 1500

4 Fuente: Lorenzo Spirito, Libro delle Sorti,
Perusa, 1482

4^a Saturno, A II v

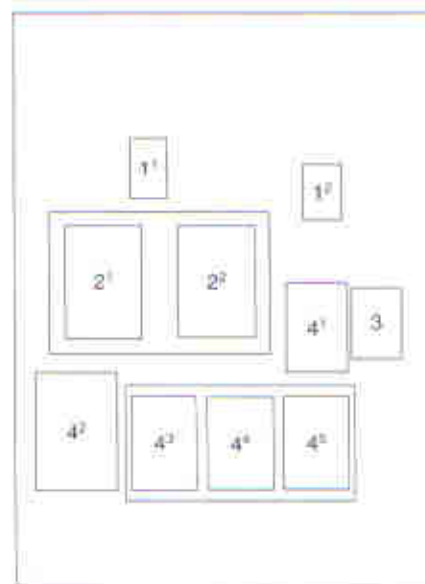
4^a Juego de preguntas y respuestas;
portada

4^a-4^b Libro astrológico de la suerte con
representaciones de la rueda de Fortuna, el
planeta Saturno y los reyes, a los que se
hacen preguntas (Perusa, 14...))

4^b Rueda de Fortuna, fol. 10v

4^a Saturno, fol. 31v

4^b Cuatro reyes veterotestamentarios: David,
Salomón, Zúro y Jubal, fol. 2v



23

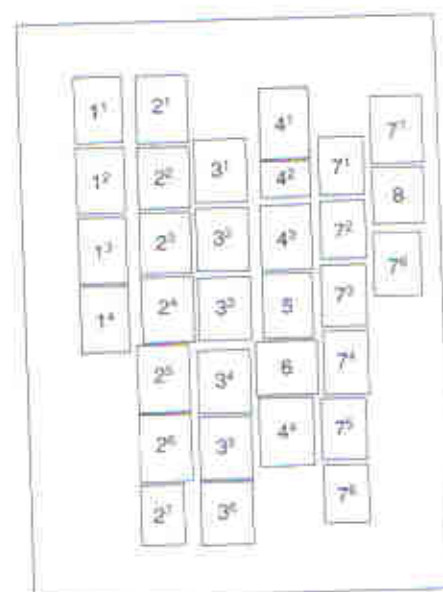


Doctrina de la descendencia de los planetas. (¿Norte?) Fundamento teórico de la práctica

DB 332

- 1 Hijos de los planetas
Del libro- calendario de Meister Joseph del
monasterio de Güterstein, cerca de Ulm,
hacia 1475
Tübinga, Universitätsbibliothek, Cod. M. d. 2
- 1¹ Jupiter, fol. 268r
- 1² Luna, fol. 272r
- 1³ Mercurio, fol. 271r
- 1⁴ Venus, fol. 270r
- 2 Hijos de los planetas
De un calendario de Passau de Konrad
Roesner, 1445
Kassel, Landesbibliothek, Ms. astron. I (2^o)
- 2¹ Domingo (Sol, Leo, Sonne) - Grando y
luchando, fol. 56v
- 2² Lunes (Luna, Cáncer) - molino hidráulico,
pesquería, sangrador, fol. 50r
- 2³ Jueves (Pincstag), Jupiter, Piscis,
Sagitario) - juzgado, caza, fol. 60v
- 2⁴ Miércoles (Mercurio, Géminis, Virgo) -
pintor, constructor de órganos, orfebre,
escribano, fol. 52r
- 2⁵ Martes (Eritag), (Marte, Escorpión, Aries) -
imágenes de guerra, fol. 58v
- 2⁶ Viernes (Venus, Libra, Tauro) - parejas
bailando y retozando en la hierba con
cinco músicos (laúd, arpa, trompeta y
flautas), fol. 54r
- 2⁷ Sábado (Saturno, Aquario, Capricornio) -
agricultura, juego de azar, horta, fol. 62v
- 3 Hijos de los planetas
Del «Libro medieval» hacia 1470.
Schloss Wolfegg, colecciones de los príncipes
de Waldburg-Wolfegg
- 3¹ Luna y sus hijos, fol. 17r
- 3² Marte y sus hijos, fol. 13r
- 3³ Mercurio y sus hijos, fol. 16r
- 3⁴ Jupiter y sus hijos, fol. 12r
- 3⁵ Venus y sus hijos (realizado por un artista
posterior), fol. 15r
- 3⁶ Saturno y sus hijos, fol. 11r
- 4 Hijos de los planetas
Grabado coloreado de un libro xilográfico
Londres, The British Library, C. 1765
- 4¹ Sol, fol. 4

- 4¹ Hijos del planeta Marte, fol. 3
- 4² Hijos del Sol, fol. 4
- 4⁴ Venus, fol. 5
- 5 Mercurio
De un libro xilográfico holandés
Grabado, hacia 1450
Zurich, Stadtbibliothek, Ms. C 101, fol. 13v
- 6 Hijos de los planetas del Sol
Xilografía coloreada a partir de un libro
xilográfico de Heidelberg
- 7 Hijos de los planetas
De Guy Marchant, *Kalendrier des Berges*,
Paris, 1493 (sin dato de folio).
- 7¹ Luna
- 7² Marte
- 7³ Mercurio
- 7⁴ Jupiter
- 7⁵ Venus
- 7⁶ Saturno
- 7⁷ Venus, Mercurio, Luna
- 7⁸ Saturno, Jupiter, Marte y Sol
- 8 Paris rapta a Helena
Dibujo a la pluma coloreado, s. xv





Rimini: representación neumática de las esferas en oposición a la fetichista.

Forma antiquizante

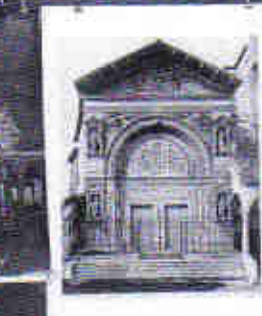
Cfr. DB 313, 321, 358 s., 363, 399, 457

- 1 Templo Malatestiano, fachada
Leon Battista Alberti
Reformas a partir de 1453
Rimini
- 2 Templo Malatestiano, vista exterior del
lado sur con nichos de sarcófagos
- 3 Templo Malatestiano, vista interior con
capillas: Cappella d'Isotta y Cappella dei
Planeti
- 4 Templo Malatestiano, vista interior
DB 353
- 5 Tumba de los antepasados y los
descendientes de Sigmundo Malatesta
Agostino di Duccio
1447-1454
Templo Malatestiano, Cappella della Madonna
dell'Acqua
- 5¹ Templo de Minerva, detalle
- 5² Vista general
- 5³ Trionfo de Minerva, detalle
- 6 Hércules
Agostino di Duccio
Relieve en mármol, 1447-1454
Templo Malatestiano, Cappella della Vergine
- 7 Sibilas y profetas
Agostino di Duccio
Relieves en pilares, 1447-1454
Templo Malatestiano, Cappella della Madonna
dell'Acqua
- 7¹ Cimeria, frigia, eritrea, hiespontiqa,
micha, tiburtina, pilar izquierdo
- 7² Samia, persica, cumaria, libica, yesaya,
réfina, pilar derecho
- 8 Musas y artes liberales
Agostino di Duccio
Relieves en pilares, 1447-1454
Templo Malatestiano, Cappella delle Arti Liberali
- 8¹ Vistas en conjunto
- 8² Apolo
- 8³ Filosofía
- 8⁴ Euterpe
- 8⁵ Música
- 9 Planetas y signos del Zodíaco
Agostino di Duccio
Relieves en pilares, 1447-1454
Templo Malatestiano, Cappella dei Planeti
DB 113 s., 321
- 9¹ Júpiter
DB 363

- 9² Mercurio
- 9³ Saturno
- 9⁴ Luna
- 9⁵ Cáncer
- 9⁶ Libra
- 9⁷ Géminis
- 9⁸ Venus
- 10 Oratorio di San Bernardino
Agostino di Duccio
1457-1461
Perusa
- 10^A Fachada
- 10^B Milagros de san Bernardino, relieve
del dintel
- 11 Leyenda de san Segismundo
Agostino di Duccio
Relieve en mármol, 1450-1457
Milán, Castello Sforzesco
- 11^A Vista general
- 11^B Detalle
- 12¹ Ménade danzando
Dibujo en inversión lateral de un detalle de un
relieve hipático (120-140 d.C., según una obra
del escultor Calimaco, fines del s. v a.C.,
Madrid, Museo del Prado)
Fuente: Franz Winter, 50
Winckelmannsprogramm der Archäologischen
Gesellschaft zu Berlin, 1890; fig. de la p. 103,
tipo 18
- 12² María Magdalena (detalle de una imagen
de la crucifixión)
Bertoldo di Giovanni
Relieve en bronce, 1485-1490
Firencia, Museo Nazionale del Bargello
- 13 Escena de una matanza (La Discordia)
Francesco di Giorgio Martini
Relieve, 2.ª mitad del s. xv
Londres, Victoria and Albert Museum
Cfr. DB 360



25



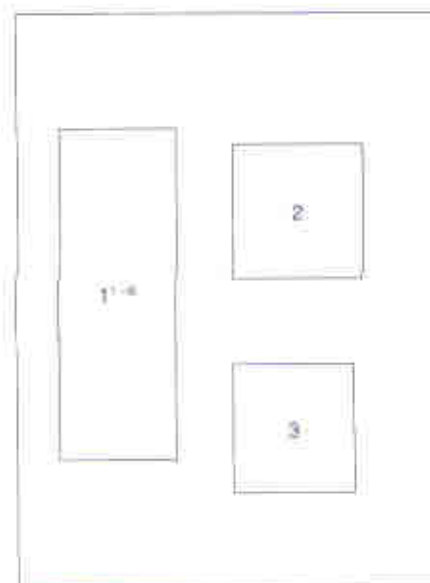
Calendario general sistemático (Tycho Brahe) como transición entre Rímíni y Schifanoia

DB 510, 552

1. *Calendarium naturale magicum*, de Jan Theodor de Bry y Matthäus Merian (?)
Con la falsa calificación de Tycho Brahe como «inventor» y el año 1582 en la hoja grabada original, probablemente de Francfort, 1620
Londres, The British Library

2. Tabla astrológica con el Zodíaco y decanos
Dibujo tomado de la denominada *Tabula Bianchini* (plancha de mármol egipcia fragmentada, s. I d.C., París, Museo del Louvre)

3. Estera sinóptica con los soberanos de los meses según Manilio y los astrólogos griegos
Dibujo esquemático de Aby Warburg, *Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara* (1912), en *Gesammelte Schriften, Studienausgabe*, Berlín, 1998, vol. 1.2, fig. 107



26



Palazzo Schifanoia

Cfr. DB 232, 358, 399

- 1 *Disposizione de las indigenas en el Pal. Schifanoia de Ferrara 1. Dioses romanos como soberanos de los meses 2. Signos del Zodiaco y dominadores de los decanos de 10° según la doctrina india 3. Ocupaciones mensuales de la corte y del pueblo*

Representación esquemática de los frescos astrológicos en Ferrara, Palazzo Schifanoia, Sala del Mes.

De Aby Warburg, *Italianische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara* (1912), en *Gesammelte Schriften, Studienausgabe*, Berlin, 1998, vol. I/2, fig. 115.

- 2 Imagen del mes de abril (triunfo de Venus)
Francesco del Cossa
Fresco, hacia 1470
Ferrara, Palazzo Schifanoia, Sala del Mes

2^A Los dos registros superiores

2^B Marte encadenado por Venus: detalle

- 3 Caballero del cisne y dama
Miniatura de título de la Crónica de los príncipes de Cleve
Maestro de Maria de Borgona
2.ª mitad del s. XV
München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Gall. 19, fol. 1r

- 4 Imagen del mes del marzo (triunfo de Minerva)
Francesco del Cossa
Fresco, hacia 1470
Ferrara, Palazzo Schifanoia, Sala del Mes

4^A Los dos registros superiores

4^B Triunfo de Minerva: detalle

- 5 Imagen del mes de agosto (triunfo de Ceres)
Maestro ferrarense
Fresco, hacia 1470
Ferrara, Palazzo Schifanoia, Sala del Mes

- 6 Imagen del mes de julio (triunfo de Júpiter y de Cibeles)
Círculo de Francesco del Cossa
Fresco, hacia 1470
Ferrara, Palazzo Schifanoia, Sala del Mes

- 7 Modelo de barro de un trono de Tírfio (dibujo)
Fuente: Wolfgang Reichel, *Über vorrömische Götterculte*, Viena, 1897, p. 7, fig. 2

- 8 Imagen del mes de junio (triunfo de Mercurio)
Atribuido al maestro dagli occhi spalancati
Fresco, hacia 1470
Ferrara, Palazzo Schifanoia, Sala del Mes

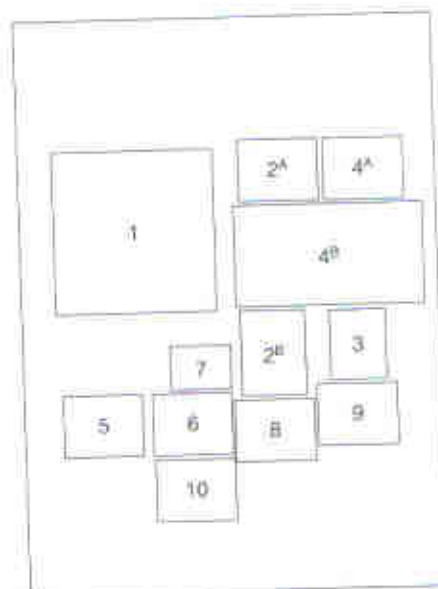
- 9 Imagen del mes de mayo (triunfo de Apolo)
Taller de Francesco del Cossa
Fresco, hacia 1470
Ferrara, Palazzo Schifanoia, Sala del Mes

- 10 Imagen del mes de septiembre (triunfo de Vulcano)

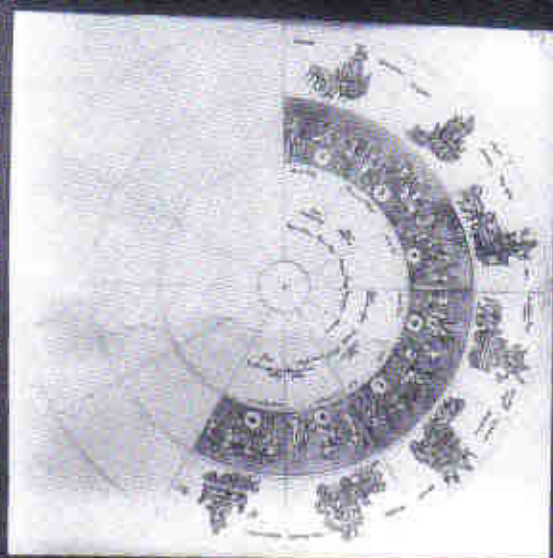
Atribuido a Ercole de' Roberti

Fresco, hacia 1470

Ferrara, Palazzo Schifanoia, Sala del Mes



27



Vida en movimiento contemporánea (transición: 3.ª fila de Schifanoia)

Torneo, juglar, carrera, caza, batalla. Cassone como soporte de estas representaciones

1 Colores claros del torneo Dello Delli
(así anotado de la propia mano de Warburg)
Torneo en la Piazza de Santa Croce, Florencia
Maestro del torneo de Santa Croce
Cassone, Florencia, 1439
New Haven, Yale University, Jarves-Collection

2 Carrera de caballos en Florencia (Paño)
Rossello di Jacopo Franchi
Cassone, 1417
Cleveland, Museum of Art

3 Página del libro de «bottega»
de Apollonio di Giovanni
Florencia, 1446-1463
Florencia, Biblioteca Nazionale, Ms.
Magliabechiano XXXVII, Cod. 305

4 Fiesta de San Juan con vendedores
de téñaca
Cassone, Florencia, 1.º tercio del s. xv
Florencia, Museo Nazionale del Bargello

4^A Vista general

4^B Detalle

5 Vendedor de remedios (vendedor
de téñaca)
Atribuido a Agostino da Mazzanega
Fresco, hacia 1528
Mantua, Palazzo del Te, Camera del Venti

6 San Jorge matando al dragón
Paolo Uccello
Pintura, hacia 1455
Londres, National Gallery

7 Caza nocturna
Paolo Uccello
Probablemente para un cassone, posterior
a 1460
Oxford, Ashmolean Museum

8 La batalla de San Romano
Paolo Uccello
Pintura, 1445-1460
Florencia, Galleria degli Uffizi

9 La batalla de San Romano
Paolo Uccello
Pintura, 1445-1460
Londres, National Gallery

10 La batalla de San Romano
Paolo Uccello
Pintura, 1445-1460
París, Museo del Louvre

11 Lacerada de las hostias
Paolo Uccello
Predela de altar, 1467-1469
Urbino, Galleria Nazionale delle Marche

11¹ En la casa de empeños. El descubrimiento
de la profanación de las hostias

11² Auto de fe de la familia judía. La muerte
de la mujer cristiana

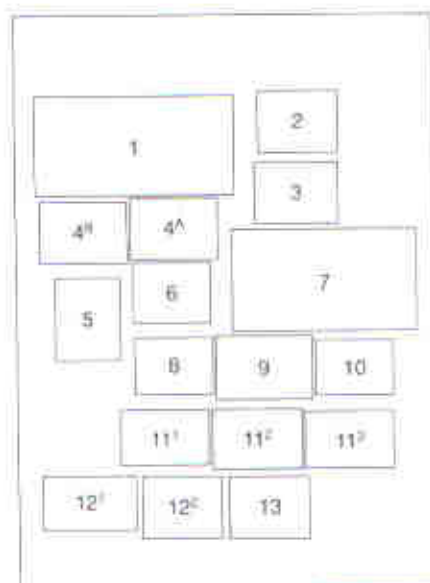
11³ Procesión eucarística. La salvación
de la mujer cristiana

12 Cassone, 1465
Leeds, colección del Earl of Harewood,
Harewood House

12¹ Rapto de las sabinas

12² Reconciliación entre romanos y sabinos

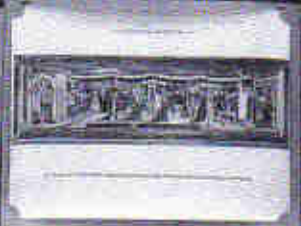
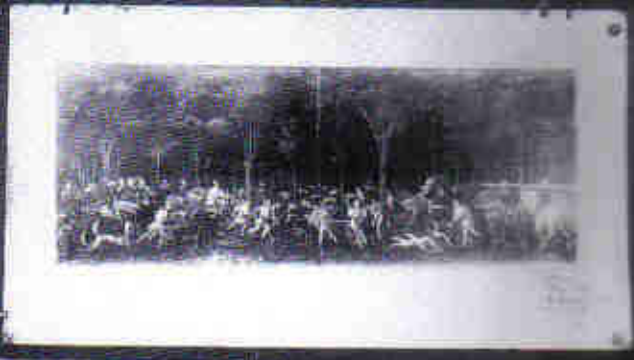
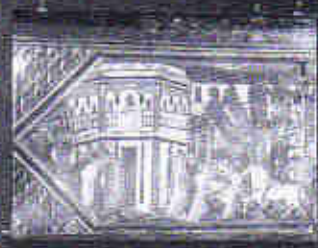
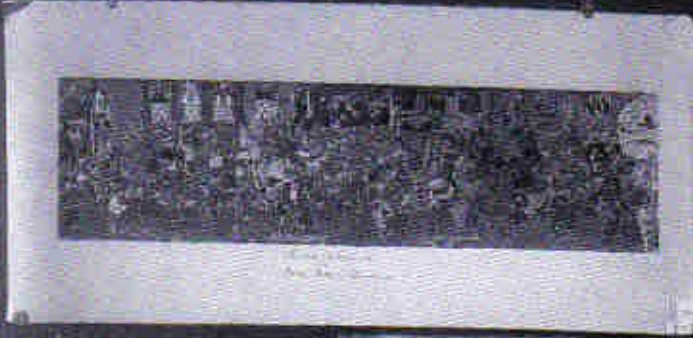
13 Celebración de una boda
(Antes titulado Boda de B. Adimari)
Atribuido a Giovanni di Ser Giovanni llamado
Lo Scheggia
Cassone, 1450-1460
Florencia, Accademia



Blank label

28

29



Piero della Franc[esca]. Monumentalización y distanciamiento. Sobre esto, Gozzoli.
Paleólogo

Cfr. DB 127, 357, 406

1 Medalla de Juan VIII, Paleólogo.
 Anverso: perfil del emperador.
 Reverso: el emperador a caballo, orando ante una cruz.
 Antonio Pisanello.
 1438.

2ª Batalla de Constantino.
 Piero della Francesca.
 Fresco, 1452-1466.
 Arezzo, San Francesco.

2ª Copia de Johann Anton Ramboux.
 Acuarela, 1816-1842.
 Düsseldorf, Akademie.

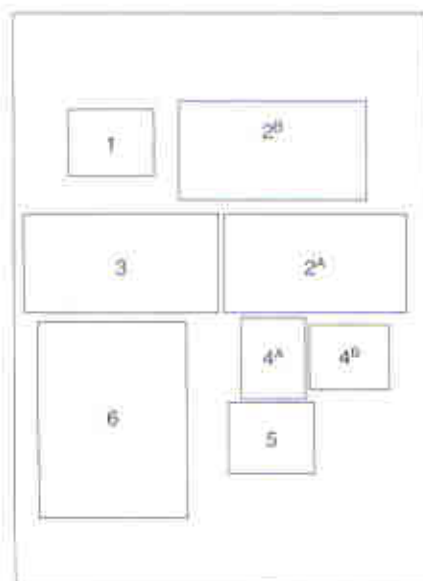
3 Batalla de Khosrô.
 Copia de un fresco de Piero della Francesca.
 Arezzo.
 Johann Anton Ramboux.
 Acuarela, 1816-1842.
 Düsseldorf, Akademie.

4ª Viaje de los Santos Reyes Magos.
 Benozzo Gozzoli.
 Fresco, 1459-1461.
 Florencia, Palazzo Medici-Riccardi.

4ª Juan VIII, Paleólogo como uno de los santos Reyes Magos, detalle.

5 Descubrimiento y reconquista de la cruz.
 Antoniazzo Romano.
 Fresco, hacia 1492.
 Roma, S. Croce in Gerusalemme, ábside.

6 Sueño de Constantino.
 Piero della Francesca.
 Fresco, 1452-1466.
 Arezzo, San Francesco.





30



En complemento: el Norte. Imagen de devoción. Retrato flamenquizante de italianos. Sepultura. René como comprador y coleccionista. ¿de? San Jerónimo en su gabinete
Cfr. DB 249

1 Retrato de Giovanni Arnolfini
Jan van Eyck
Pintura, hacia 1438
Berlín, Staatliche Museen, Gemäldegalerie
DB 523

2 Altar del Juicio Final
Hans Memling
Hacia 1466-1473
Danzig (Gdańsk), Muzeum Pomorskie
(antes en la Marienkirche)

2¹ Angelo Tani, parte exterior de la hoja izquierda, detalle

2² Catarina Tanagli, parte exterior de la hoja derecha, detalle

3 La llamada «Boda de Arnolfini»
Jan van Eyck
Pintura, 1434
Londres, National Gallery

4 Altar de Portinari
Hugo van der Goes
Pintura, 1476-1478
Firencia, Galleria degli Uffizi

4¹ Tommaso Portinari con sus hijos y santos, hoja izquierda

4² Maria Baroncelli con su hija y santos, hoja derecha

4³ Adoración de los pastores, tabla central

5 Sepultura de Cristo
Rogier van der Weyden
Pintura, hacia 1450
Firencia, Galleria degli Uffizi

6 Descendimiento
Rogier van der Weyden
Pintura, hacia 1430-1435
Madrid, Museo del Prado

7 Del «Livre du Coeur d'Amours Espris» de René d'Anjou (1457)
Atribuido a Barthélemy d'Eyck, llamado René-Meister
Hacia 1465
Viena, Nationalbibliothek, Cod. 2597

7¹ Amor rinde al deseo el corazón de René d'Anjou, fol. 2

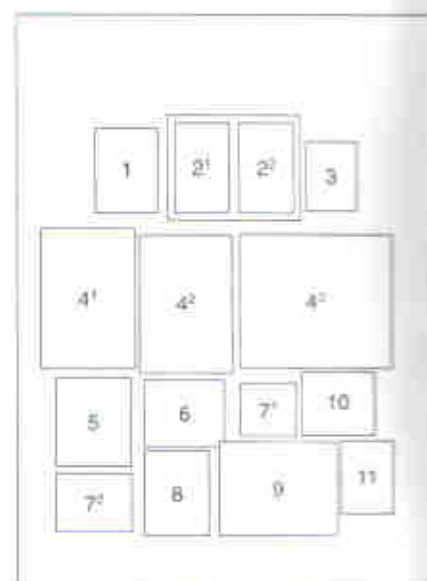
7² Coeur lee al amanecer la inscripción de la Fontaine de la Fortune, fol. 12v

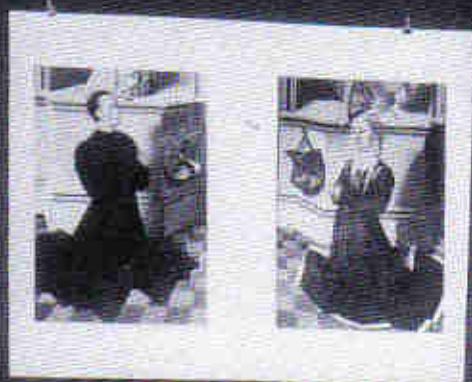
8 Sermon de san Vicente Ferrer
Colantonio (Niccolò Antonio)
Pintura de un políptico, 1456-1465
Nápoles, San Pietro Martire

9 Altar del Juicio Final
Hans Memling
Triptico, hacia 1466-1473
Danzig (Gdańsk), Muzeum Pomorskie
(antes en la Marienkirche)

10 San Jerónimo en su gabinete
Colantonio (Niccolò Antonio)
Pintura, 1444-1445
Nápoles, Museo Nazionale di Capodimonte

11 San Jerónimo en su gabinete
Atribuido a Petrus Christus y Jan van Eyck
Quizá fuera propiedad de Lorenzo de Medici
Pintura, 1430/1431
Detroit, The Detroit Institute of Arts





31



Caricatura. Baile con la mujer en el centro. Voëu du Paon. Quaresima. Vasos de los monos. Caricatura de los monos. Baile de las mujeres alrededor de las calzas. [cfr. danza del sacerdote, muerte de Orfeo]. Herramienta como vehículo

1 Tablero de ajedrez. En el marco, danzantes moriscos entre otras cosas. Casillas: veneclanas-italo-septentrionales. Marco con relieves de mármil franco-septentrionales-flamencos. 2.ª mitad del s. xv. Florencia, Museo Nazionale del Bargello. DB 216, 223 a.

1^a Vista general

1^a Danza morisca, detalle

2 Danza morisca. Del «Liber Particularis» de Michael Scotus, 1438. Breslau (Wrocław), Universitätsbibliothek, F. 21, fol. 146. Cr. DB 478.

3 Danza morisca. Israel van Meckenem. Patrón ornamental. Grabado, principios de la década de 1490.

5 Danza morisca. Dibujo, hacia 1460. Del códice «De Saint Pierre de la Capel». Bruselas, Bibliothèque Royale. Cod. Ms. 9632-3, fol. 168.

6 Israel van Meckenem. Grabado, hacia 1490.

7 Danza alrededor de Frau Welt. Atribuido a Hans Leinberger. Grabado, hacia 1500.

8 Danzante morisco. Erasmus Grasser. Figura de madera, 1480. Múnich, Stadtmuseum.

9 Danzante morisco. Erasmus Grasser. Figura de madera, 1480. Múnich, Stadtmuseum.

10 Banquete, «Comiendo el pavo». El héroe recibe de la reina un pavo asado como prueba de amor. Del llamado códice Hugu-Schepel, 1455-1472. Hamburgo, Staats- und Universitätsbibliothek. Cod. 12 in scriin., fol. 13va.

11 Mujer desnuda sobre un pavo portado por hombres. Atribuido al maestro de Maria de Borgoña. Dibujo, 1470-1480. Berlín, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

12 Hombre danzando ante una estatua de Venus. Mes de abril. Copia de una ilustración del llamado calendario del 354. Dibujo lavado a la pluma, comienzos del s. xvi. Viena, Nationalbibliothek. Cod. 3416, fol. 5.

13 Comerciante durmiendo, a quien unos monos roban sus mercancías. Grabado, hacia 1480.

14 Copa con monos (los monos roban a un comerciante). 2.ª cuarto del s. xv. Nueva York, Cloisters Collection.

15 Danza de los monos. Alberto Dürer. Dibujo, 1523. Basilea, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett.

16-18 Danzante morisco. Atribuido a Francesco del Cossa. Dibujos, hacia 1470. Florencia, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

19 Danza morisca. Daniel Hopfer. Grabado, 1.ª tercio del s. xvi.

20 Triunfo del carnaval. Pintura, flamenca, s. xvi. Con anotación manuscrita. Lepke, Auction, Okt. 1907, Kat. 1491.

21 Guerra de calzas. Meister mit den Bandrollen (Meister von 1464).

22 Guerra de calzas. Tina noruega. Berlín, Staatliche Museen, Museum Europäischer Kulturen.

23 Guerra de calzas. Grabado.

24 «Guerra por las faldas de una mujer» y «La guerra de las calzas». Grabado coloreado.

25 Lucha entre Carnaval y Cuaresma. Hieronymus Bosch. Copia de la grisalla aparecida en 1925 (La Haya, Colección Cramer). Amsterdam, Rijksmuseum.

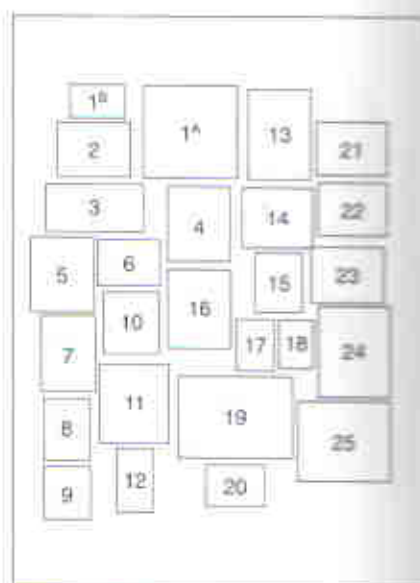




Ilustración mitográfica de un texto. Ovidio. Christine de Pisan, Boccaccio, Storia Trojana, Albericus. Transición a 34: mezcla con la vida contemporánea

1 Apolo
Grabado coloreado
De «Ovid moralisé», de Pierre Bersuire.
Brujas (Colard Mansion), 1484, fol. 9r

2 De un código del «Ovid moralisé»
Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 5069

2¹ Juno en el carro, fol. 10

2² Caída de Faetón, fol. 11v

2³ Faetón en el carro del Sol, fol. 17

3 De un código del «Livre des femmes
nobles et renommées», de Boccaccio, s. xv
Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 598

3¹ Crea, fol. 54v

3² Hécabe, fol. 47v

3³ Penélope, fol. 58

4 Teseo mata al toro de Maratón
De un código francés de «Cas des nobles
hommes et femmes», de Boccaccio, 1409/1410
Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 5193, fol. 24r

5 De un código francés de las «Ovide
Metamorphoses», s. xiv
Lyon, Bibliothèque de la Ville, Ms. 742

5¹ Rapto de Deyanira, fol. 153v

5² Muerte de Orfeo, fol. 176v

6 De un código de la «Epistre d'Othea»
de Christine de Pisan, 1405-1410
Londres, The British Library, Ms. Harley 4431

6¹ Orfeo, fol. 125v (arriba)

6² Juicio de Paris, fol. 125v (abajo)

6³ Paris y Helena, fol. 129r

7 De un código de la «Epistre d'Othea»
de Christine de Pisan, hacia 1460
La Haya, Koninklijke Bibliotheek, Ms. 74 G 27

7¹ Apolo y Dafne, fol. 83r

7² Mercurio y Paris, fol. 63r

7³ Juicio de Paris, fol. 63r

8 De un código del «Libellus de Imaginibus
Deorum» de Albericus
Norte de Italia, hacia 1400
Roma, Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. Reg.
lat. 1290

8¹ Juno y Cibeles, fol. 3v

8² Venus, fol. 2r

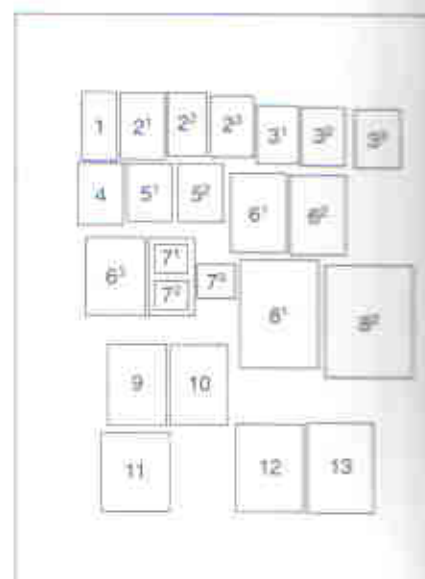
9 Rapto de Helena
De un código de la «Historia destructionis
Troiae», de Guido da Columna
Dibujo a la pluma, 2.^a mitad del s. xiv
Milán, Biblioteca Ambrosiana, Ms. H. 86 sup.,
fol. 24r

10 Ias y Procre
De un código de «Cas des nobles hommes et
femmes», de Boccaccio
Miniatura, francesa, hacia 1480
Londres, The British Library, Ms. Harley 621,
fol. 4r

11 Saturno, Cibeles, Júpiter, Apolo y otros
dioses
De un código del comentario de Martianus
Capella de Remigio de Auxerre
Hacia 1100
Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm.
14271, fol. 11r

12 Ascensión de Alejandro el Grande
Pavimento, 1168
Otranto, catedral
Cfr. DB 185. 423. 510

13 Hombre montado sobre un ser fabuloso
Capitel, hacia 1200
Bologna, Chiesa di San Pietro, Porta Maggiore





El tapiz como vehículo. Temas: caza y diversión. Campesinos en sus labores. La Antigüedad con vestimenta de la época (Guerra de Troya, Alejandro) = Ascensión. ¿Narciso y sepultura como temas demandados para los tapices?

1 Caza del oso.
Tapiz, Tournai, 1425-1450.
Londres, Victoria and Albert Museum
(de la colección del duque de Devonshire)

2 Jinele.
Fragmento de tapiz, Tournai, hacia 1450.
Saumur, de la iglesia de Notre Dame de
Nantilly

3 Cetrería.
Tapiz, Tournai, hacia 1425-1450.
Londres, Victoria and Albert Museum (de la
colección del duque de Devonshire)

4 Caza del jabalí.
Diciembre.
Miniatura de «Très Riches Heures de Jean
de Berry».
Atribuido a Barthélemy d'Eyck, llamado René-
Meister.
Hacia 1440.
Chantilly, Musée Condé, Ms. 65, fol. 12v.

5 Caza del jabalí.
De un libro de horas, flamenco, s. xv (?).

6 Caza del jabalí.
Tapiz, Flandes, ss. xv/xvi (?).

7 Campesinos trabajando.
Tapiz, Flandes, s. xv.
París, Musée des Arts Décoratifs.

8 Historia de la Guerra de Troya.
Según dibujos de Pasquier Grenier.
Cartones para la serie de tapices de la Guerra
de Troya, de la que se conocen varias
versiones, entre ellas una que se había en
Londres, Victoria and Albert Museum.
Tournai, hacia 1475-1490.
París, Museo del Louvre.

8¹ Destrucción de Troya, el envío de Antenor
a Grecia / Juicio de París.

8² Cuarta batalla de la Guerra de Troya.
Toma de prisioneros del rey Toas / En la
habilitación de la belleza.

8³ Izquierda, la duodécima batalla: Muerte
de Palamedes / Negativa de Aquiles /
Héctor se despide de Andrómaca. Derecha:
Héctor se arma / Héctor parte para la
batalla.

8⁴ Caída de Troya.

8⁵ Llegada de Pentésilas / Batalla de las
amazonas / Pirro se cina / Pirro
combatiendo.

9 Ascensión de Alejandro I Gr. de Borgia.
Tapiz del s. xv.
Tapiz, Flandes, hacia 1459.
Roma, Palazzo Doria.
06 423. 474. 511

10 Representación antigua-lambda del dios
del Sol Malachel.

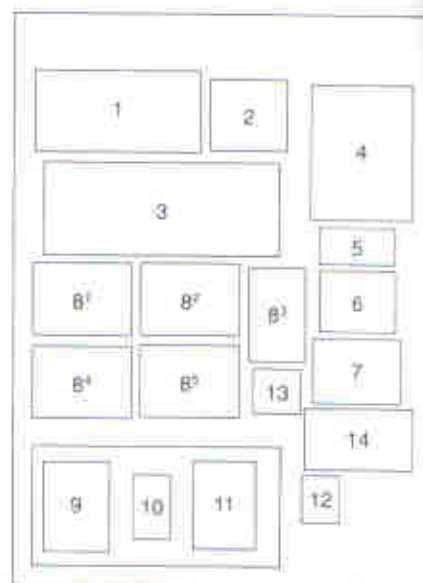
El dios del Sol coronado por Victoria sube al
cerro que asciende a las alturas.
Relieve del altar del dios solar Malachel en
Palmira, hacia 40-70 d.C.
Roma, Museo Capitolino.

11 Viaje de Alejandro al fondo del mar.
Tapiz borgoñón del s. xv.
Tapiz, Flandes, s. xv.
Roma, Palazzo Doria.

12 Medallón con busto de Apolo.
Grabado de la «Hyperotomachia Poliphili», de
Vittorio Colonna, Venecia, 1499, p. 94.

13 Narciso.
Maestro del Juicio de París.
Cassone, fragmento, 2.ª mitad del s. xv.
Viena, Colección Lanckoroński.

14 Sepultura de Cristo.
Según un dibujo de Cosimo Tura.
Tapiz, hacia 1475.
Colonia, Col. Neven-Dumont.





PANEL 35

Antigüedad alla francese. Hércules, Paris (rpto) Paris (juicio) Orfeo. Venus c. Gracias (!astroológico!) Polixena. Antigüedad borgoñona. Heroísmo antiguo. ¡¡Intercambiar Marte [panel 35] y Helena [panel 24]!!

1. Hércules y el centauro.
Fuente: Raoul Lefèvre, *Histoire de Troie*, 1464.
Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 59, fol. 146v.

2. Rapto de Helena.
Miniatura de un códice francés (?)

3. Hércules en el Averno.
Fuente: adaptación por Jean Miellots de la «Epistre d'Othea» de Christine de Pisan, 1461.
(Bruselas, Bibliothèque Royale, Ms. 9392, fol. 6v).
Bruselas, 1913.

4. Fuente: Raoul Lefèvre, *Les faits et proverbes du chevalier Jason*, Lyon (Guillaume LeRoy), ca. 1466/1487.

4¹. Hércules, fol. a ii v.

4². Jason, fol. a 7v.

5. Rapto de Helena.
Miniatura de un códice francés (?)

6. Juicio de Paris.
Fuente: Histone van Trojen, Haarlem (Bellaert), 1485.

7. Grabado coloreado del «Ovid moralisé» de Pierre Bersuire, Brujas (Colard Mansion), 1484.

7¹. Venus y las Gracias, fol. 13v.

7². Rapto de Helena, fol. 290r.

7³. Rapto de Proserpina, fol. 137r.

7⁴. Muerte de Orfeo, fol. 265v.

8. Del «Ovid moralisé», Paris (Antoine Vérard), 1493.

8¹. Rapto de Helena, fol. 156r.

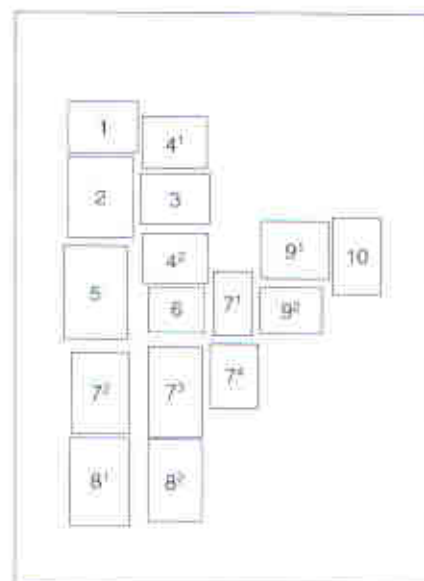
8². Rapto de Proserpina, fol. 74v.

9. Fuente: Jacques Millet, *L'Histoire de la Destruction de Troye la Grant*, Paris, 1498.
Paris, Bibliothèque Nationale, Res. YF34.

9¹. Sacrificio de Polixena sobre la tumba de Aquiles, fol. E iv.
DB 205: 322 s., 417.

9². Rapto de Helena, fol. dr.

10. Hijos del Sol.
Libro xilográfico, Sur de Holanda.
Grabado coloreado, 1480-1500.
Berlín, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.





Pesaro = Antigüedad alla francese en el Sur

DB 122, 124 s., 239, 365

1-32 Miniaturas de la «Nozze di Pesaro» según las ilustraciones de Le admirande magnificentie et stupisissimi apparati delle felice nozze, celebrate da illustre signor di Pesaro Constantino Storza per madonna Camille (...), de Niccolò d'Antonio degli Agli, Florencia, 1475

Realizadas hacia 1480 para Federico da Montefeltro
Roma, Biblioteca Vaticana, Cód. Vat. Urb. lat. 899

- 1 Barco, fol. 7r
- 2 Triunfo de la castidad, fol. 8v
- 3 Fuente, fol. 11r
- 4 Orfeo, fol. 64v
- 5 Erato, fol. 55r
- 6 «Zucaro a ciascuno», fol. 54r
- 7 Cástor y Pólux, fol. 56r
- 8 Himeneo, fol. 56v
- 9 Perseo, fol. 60v
- 10 Iris, fol. 61v
- 11 Hebe, fol. 66r
- 12 Luna, fol. 68r
- 13 Tatia, fol. 69v
- 14 Tritón, fol. 71r
- 15 Licasta, fol. 72v
- 16 Rómulo, fol. 74r
- 17 Aretusa, fol. 76r
- 18 Sileno, fol. 77v
- 19 Inlujio de Fortuna, fol. 79v
- 20 Monte de los cortesanos, fol. 84v
- 21 Leo, fol. 85r
- 22 Lareina de Saba, fol. 88r
- 23 Monte de los hebreos, fol. 91r
- 24 La Luna y Mercurio, fol. 97r
- 25 Venus y el Sol, fol. 98v
- 26 Marte y Júpiter, fol. 99r
- 27 Saturno, fol. 99v
- 28 Etíope, fol. 100v

29 Parnaso sostenido por la astronomía, la retórica y la gramática («Mons Elicon»), fol. 110v

30 Carrusel, centro de mesa y araña con globo celeste y Zodíaco («Machina pyrotechnica»), fol. 112v

31 Triunfo de Amor, fol. 114r

32 Triunfo de Fama, fol. 119r

1	2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29	30	31	32

36



Penetración de la Antigüedad como escultura. Dibujo arqueológico (Giusto da Padova, Pisanello). Grisalla = escultura pintada. Estatua ecuestre. Hombre de la serpiente (dibujo) Luchas de Hércules (Pollaiuolo): grabado, coraza [relieve] pintura estatuaria. Hércules y Neso = liberación del temperamento en relación con otras escenas de raptó. Friso de los bailarines de Pollaiuolo

1¹⁻² Acompañantes de Dioniso (sátiros y menades)

Dibujos tomados del relieve de un sarcófago neoclásico de Herclano (entre el 30 y el 40 d.C.). Nápoles, Museo Nazionale

2¹ Centauro al galope

Antes atribuido a Antonio Pisanello
Dibujo tomado de un sarcófago antiguo, hacia 1440
París, Museo del Louvre, Département des Arts Graphiques

2² Menades

Antonio Pisanello
Dibujo tomado de un sarcófago antiguo con bacantes
Oxford, University Museum

3 Copias de antigüedades

Antonio Pisanello o Gentile da Fabriano
Dibujo
París, Museo del Louvre, Département des Arts Graphiques

4 Cristo ante Pilato

Gaudenzio Ferrar
Fresco, 1513
Varallo, Santa Maria delle Grazie

5 Flagelación de Cristo

Jacopo Bellini
Dibujo del libro de bocetos de París, 1430-1450, fol. 8r
París, Museo del Louvre, Département des Arts Graphiques

6 Hércules y la hidra

Andrea Mantegna
Grabado, hacia 1500

7 Hércules y Anteo

Tomado de Andrea Mantegna
Grabado, hacia 1500

8 Hércules y Anteo

Tomado de Andrea Mantegna
Grabado, hacia 1500

9 Hércules y Anteo

Giovanni Antonio da Brescia, tomado de Andrea Mantegna
Grabado, hacia 1500

10 Trabajos de Hércules

Antonio Pollaiuolo
Pintura, hacia 1460
Firencia, Galleria degli Uffizi

10¹ Hércules y la hidra

10² Hércules y Anteo

11 Joven guerrero con los trabajos de Hércules en el coselete

Antonio Pollaiuolo
Busto de barro cocido cubierto de bronce, hacia 1475-1480
Firencia, Museo Nazionale del Bargello

12 Trabajos de Hércules

Antonio Pollaiuolo
Fresco, 2.^a mitad del s. xv
Roma, Palazzo Venezia

13^A Madonna entronizada y ángel

Giovanni Boccari
Pintura, 3.^{er} tercio del s. xv
Perusa, Galleria Nazionale dell'Umbria

13^B Escena bélica, detalle del baldaquín

14 Boceto de un monumento ecuestre a Francesco Sforza

Antonio Pollaiuolo
Dibujo, hacia 1485
Munich, Staatliche Graphische Sammlung

15 Fauno luchando con una serpiente

Andrea Mantegna
Dibujo a la pluma en sepia, 1480-1485
Londres, Museo Británico, Department of Prints and Drawings
Cfr. DB 253

16 Danza

Antonio Pollaiuolo
Fresco, hacia 1465-1475
Firencia, Villa Gallina

17 María camino del templo

Vittore Carpaccio
Pintura, 1505/1506
Milan, Pinacoteca di Brera

18 San Jerónimo

Lorenzo Costa
Pintura, hacia 1465
Bologna, San Petronio, Cappella de' Castelli

19 Rapto de Helena

Discípulo de Fra Angelico, quizá Benozzo Gozzoli
Pintura, hacia 1450
Londres, National Gallery

20 Rapto de Deyanira

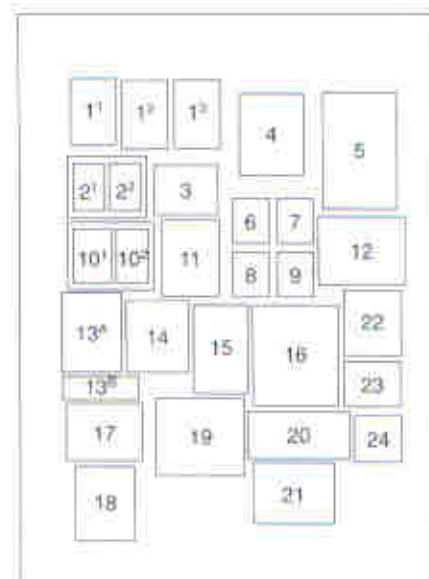
Antonio Pollaiuolo
Pintura, 1460-1480
New Haven (Conn.), Yale University Art Gallery

22 Rapto de Deyanira

Jacopo Bellini o Antonio Pisanello
Pintura, hacia 1460
Antigua Colección Agnew, Londres

23 Rapto de Helena

Maestro del Juicio de París
Cassone, hacia 1450
Praga, Staatsgalerie



24 Rapto de Helena

Maestro del Juicio de París
Cassone, hacia 1450
Viena, Sammlung Lanckoronski



37



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 I." versión Sol

1 Un mozo ofrece a una mujer su corazón ardiente
Cajita de novia pintada
Círculo de Giovanni di Paolo
Florencia, s. xv
Antigua Colección A. Figgdor, Viena

2 Mujer arrebatada el corazón de un hombre cautivo
Grabado, hacia 1485-1480

3 Busto de un laudista
Grabado, hacia 1485-1480

4 El banquete de Nostagio degli Onesti en el pinar
Ilustración para el «Decamerone» de Boccaccio, V. Nov. VIII
Bartolomeo di Giovanni
Spalliera, hacia 1482/1483
Filadelfia, Colección John Johnson

5 Juego con el escudo de Médicis
Grabado, Florencia, hacia 1500

6 Pareja bailando con música de cimbaillos, Florencia, hacia 1500

7 Hips del Sol
Grabado, Florencia, hacia 1460

8 Jasón y Medea
Atribuido a Baccio Baldini
Grabado, hacia 1465/1480
DB 162

9 De la llamada «Picture Chronicle»
Atribuido a Maso Finiguerra
Dibujo, hacia 1460
Londres, Museo Británico, Department of Prints and Drawings

9¹ Teseo en Creta, laberinto

9² Rapto de Helena

10 Retrato de una joven dama
Atribuido a Lorenzo di Credi
Pintura, hacia 1485-1490
Berlín, Staatliche Museen, Gemaldegalerie

11 Busto de Lorenzo de Médicis
Círculo de Andrea del Verrocchio
Aroña, hacia 1466
Boston, Museum of Fine Arts

12 Busto de Lorenzo de Médicis
Stefano Ricci
Barro, antes de 1825
Oxford, Ashmolean Museum, Fortnum Collection

13 Amor castigado
Pintura mural de Pompeya, Casa dell'Amore-punito
14-37 d.C.
Nápoles, Museo Archeologico Nazionale
DB 428

14 Amor castigado
Grabado, Florencia, 1465-1480

15 Triunfo de Castitas. Amor, desarmado y atado
Luca Signorelli
Fresco del Palazzo Potropoli de Siena (trasladado al lienzo), hacia 1509
Londres, National Gallery

16 Ilustración de la «Divina Commedia» de Dante (Purgatorio, Canto XXX)
Sandro Botticelli
Dibujo sobre pergamino, hacia 1482
Berlín, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

17 Triunfo del amor (según Petrarca)
Grabado, Florencia, hacia 1460-1470

18 Caza del oso
Grabado, Florencia, hacia 1465-1480

19 Escenas cinegéticas
Grabado, Florencia, hacia 1460

20 Persecución de salvajes
Grabado, hacia 1465-1480

21 Danza y guerra de las calzas
Atribuido a Baccio Baldini
Grabado, Florencia, hacia 1465
Cfr. DB 156, 166

22 Danza morisca, «Quaresima»
Monogramista S.E.
Grabado, hacia 1475-1490



38



Botticelli. Estilo ideal. Baldini 1.ª y 2.ª. Amor antiguo. Palas como banderín de torneo. Imágenes de Venus. Apolo y Dafne = transformación. Cuerno de Aquelous

1 Ícaro y Dedalo, Pasífe y Artemis
Masó di Bartolommeo
Relieve (torido) según el modelo de un
camateo antiguo
Carnateo, 1452
Firencia, arcadas del Palazzo Medici-Riccardi

2¹ Hijos del planeta Venus;
Del llamado Calendario Baldini, 1.ª edición,
Firencia, hacia 1460

2² Hijos del planeta Venus;
Del llamado Calendario Baldini, 2.ª edición,
Firencia, hacia 1465

3 Dos jóvenes sosteniendo una esfera
(Lorenzo de Medici y Lucrezia Donati)
Grabado, Firencia, hacia 1465-1480

4 Palas Atenea
Impresa de Giuliano de Medici
Firencia, último cuarto del s. xv

5 Palas Atenea
Taracea, 1476
Urbino, Palazzo Ducale

6 Palas Atenea
Circulo de Sandro Botticelli
Dibujo
Firencia, Gabinetto Disegni e Stampe degli
Uffizi

7 Mujer con yelmo y rama de olivo (Minerva
Pacifera)
Francesco Laurana
Reverso de la medalla del rey René d'Anjou y
Jeanne de Laval, 1463

8 Palas Atenea
Tapiz, 1491
Fayettes, Colección Vicomte de Baudreuil

9 Nacimiento de Venus
Sandro Botticelli
Pintura, 1482/1483
Firencia, Galleria degli Uffizi

10 Aquiles en Esciro, descubierto por Odiseo
Circulo de Sandro Botticelli
Dibujo tomado del relieve de un sarcófago
romano (250-260 d.C., Woburn Abbey,
Bedfordshire)
Chantilly, Musée Condé

11 Primavera
Sandro Botticelli
Pintura, 1485-1487
Firencia, Galleria degli Uffizi

11^A Vista general

11^B La niña Cloris, detalle

11^C Ceño, detalle

12 Alegoría de la abundancia
Sandro Botticelli
Dibujo, hacia 1470-1480
Londres, Museo Británico, Department of Prints
and Drawings

13 Joven dama con cornucopia (Abundancia)
Bernardino Pinturicchio
Dibujo, hacia 1490
Firencia, Gabinetto Disegni e Stampe degli
Uffizi

14 Fortuna
Bernardo Buonaiuti
Dibujo, 1589
Londres, Colección Oppenheimer

15 Apolo y Dafne
Antonio Pollaiuolo
Pintura, 1472/1473
Londres, National Gallery

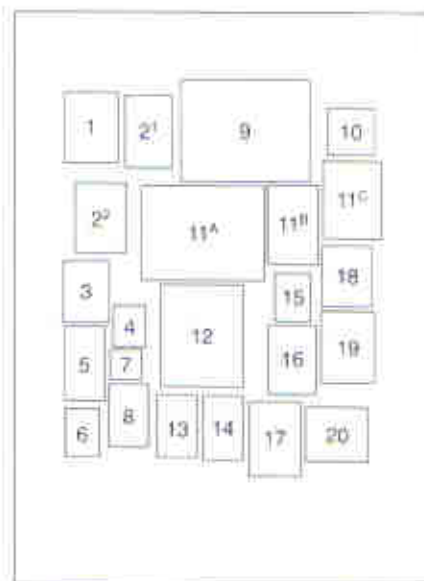
16 Apolo y Dafne
Atribuido a Giovanni Pietro Birago
Último tercio del s. xv
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek,
Cod. 277.4
Extravagantes, Bl. 23r

17 Apolo y Dafne
Hans von Kulmbach
Grabado para Quattuor Libri Amorum, de
Konrad Celtis, Nuremberg, 1502, fol. VJlr

18 Palas Atenea doma al centauro
Sandro Botticelli
Pintura, 1482
Firencia, Galleria degli Uffizi

19 Apolo y Dafne
Bernardino Luini
Fragmento del fresco de la Villa Pelucca, cerca
de Monza, 1520-1523
Milan, Pinacoteca di Brera

20 Los hombres célebres en el Eliseo
Andrea Riccio
Relieve en bronce del sepulcro de Della Torre,
posterior a 1511
París, Museo del Louvre
OB 322



*Irrupción del temperamento antiguo. Representación continuada (¿como entrada triunfal de figuras antiguas? = friso).
Matanza de los inocentes = ¿madre enfurecida? Exceso de fórmulas páticas*

1. Maso di Bartolomeo
Relieves (fendi) según el modelo de los
cameos antiguos, 1452
Firencia, arcadas del Palazzo Medici-Riccardi

1¹ Triunfo de Amor

1² Centauro

2¹⁻² Triunfo de Baco y de Ariadna
Grabado según Sandro Botticelli,
hacia 1480-1490

3. Matanza de los inocentes en Belén
Marcantonio Raimondi o Marco Dente según
Baccio Bandinelli
Grabado, hacia 1520

4. Huida a Egipto y matanza de los
inocentes en Belén
Grabado
Fuente: Giorgio Nicodemi, *I legni incisi del
Musei Bresciani*, Brescia, 1921, p. 21

5. Juicio de Salomón
Bartolomeo Bellano
Relieve en bronce, 1484-1488
Padua, San Antonio

6. Matanza de los inocentes en Belén
Marcantonio Raimondi
Grabado según Rafael

7. La peste en Asdod
Nicolás Poussin
Pintura, 1630
París, Museo del Louvre

8. Matanza de los inocentes en Belén
Guido Reni
Pintura, 1611
Bologna, Pinacoteca Nazionale

9. Matanza de los inocentes en Belén
Bernard Picart
Grabado procedente de Berthold Hinrich
Brockes, *Vertauschter Bethlehemmischer
Kindermord des Ritter Marino*, Tübingen, 1739

10. Escenas mitológicas (según las
«Metamorfosis» de Ovidio)
Baldassare Peruzzi
Fresco, 1510-1518
Roma, Villa Farnesina, Sala del Fregio

10¹ Los trabajos de Hércules

10² Aurora y Céfalo

10³ Apolo y Dafne

10⁴ Muerte de Meleagro

10⁵ Orfeo y Eurídice

10⁶ Caza del jabalí de Meleagro

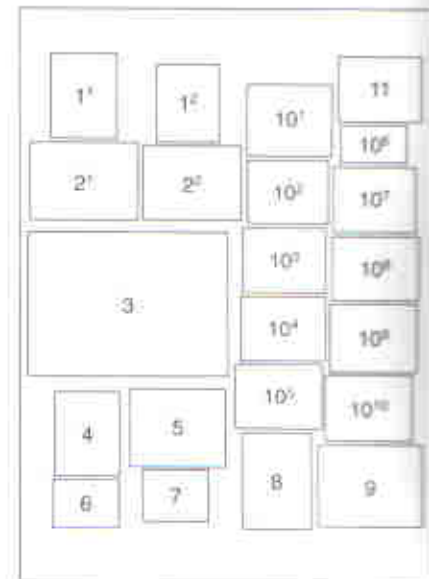
10⁷ Diana, muerte de Acteón
DB 451 a.

10⁸ Rapto de Europa, Danaos, Júpiter y
Semele

10⁹ Baco y Ariadna

10¹⁰ Mercurio con el retrato de Apolo, rapto
de Europa

11. Triunfo de Baco y de Ariadna
Matteo Balducci
Cassone, 1.^a mitad del s. XVI
Gubbio, Pinacoteca del Palazzo dei Consoli



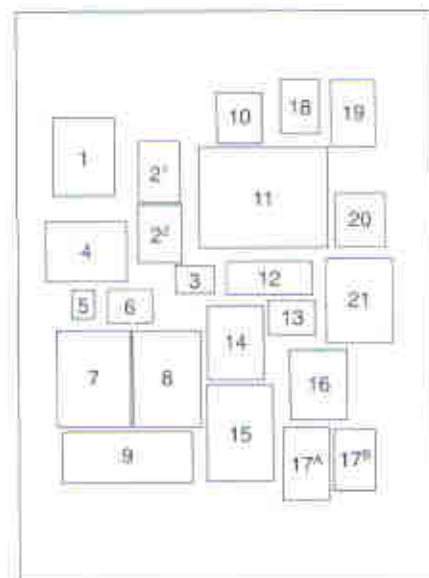


Pathos de la destrucción [cfr. Panel 5] Sacrificio. La ninfa como bruja. Liberación de la expresión

Cfr. DB 429

- 1 Medea
Niccolò di Giacomo di Nasombene; llamado
Niccolò da Bologna
D. inicial de un códice de las «Decem
Tragoediae» de Séneca, finales s. xv
Innsbruck, Universitätsbibliothek
Cod. 87, fol. 120r
TN 9
- 2 Escenas de la historia de Medea
Inglesas, hacia 1450-1460
Londres, The British Library, Ms. Harley
1766
- 2¹ Orfeo ante el cadáver de su hijo Meleagro.
Jasón y Medea en fuga, fol. 31v
- 2² Creusa entre las llamas, Medea mata a
sus hijos, fol. 33r
- 3 Escenas de la historia de Medea
Fuente: «Metamorfosis» de Ovidio, Venecia
(Nicolaus Monetus), 1586, Lib. 7,
p. 135
- 4 Milagro de San Bernardino
Agostino di Duccio
Relieve del dintel, 1457-1461
Perusa, San Bernardino, Portal
DB 320, 359, cfr. 303
- 5 Caritas
Maestro Giorgio (Giorgio Andreotti), según un
grabado de Marcantonio Raimondi basado
en Rafael
Copa, 1520
Firencia, Museo Bardini
- 6 Cristo llama a los niños
Georg Pencz
Grabado, hacia 1548
- 7 La mujer de Asdrúbal conduce a sus hijos
al templo ardiendo
(Antes de 1930 considerado una
representación de «Medea y sus hijos»)
Ercole de' Roberti
Pintura, hacia 1480-1490
Washington, National Gallery of Art
- 8 Flagelación de Cristo
Luca Signorelli
Pintura, 1480/1481
Milán, Pinacoteca di Brera
- 9 Cristo camino del Gólgota
Ercole de' Roberti
De la predela del altar mayor de San Giovanni
in Monte, Bolonia
Pintura, 1482-1486
Dresde, Staatliche Kunstsammlungen,
Gemäldegalerie Alte Meister
- 10 Orfeo amansando a los animales
Taller de Michele da Verona
Pintura, fines del s. xv / comienzos del xvi
Cracovia, Schloss Wawel, Sammlung
Lanckoronski (antes en Viena)

- 11 Muerte de Orfeo
Maestro ferrares
Grabado, hacia 1465
Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett
- 12 Orfeo y Euridice
Jacopo del Sellaio
Cassone, posterior a 1471
Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen
- 13 Muerte de Orfeo
Baldassare Peruzzi
Fresco, 1509/1510
Roma, Villa Farnesina, Sala del Fregio
- 14 Orfeo
Miniatura de 1480 de una ilustración de
Niccolò d'Antonio degli Agli: «Le ammirande
magnificentie et stupidissimi apparati delle
felice nozze, celebrate da illustre signori di
Pesaro»
Constantino Storza, per madonna Camile (...),
Firencia, 1475
Roma, Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. Urb. lat.
899, fol. 64v
- 15 Dos brujas junto al fuego mágico en el
tripode
Atribuido a Filippino Lippi
Dibujo, 1495-1502
Firencia, Gabinetto Disegni e Stampe degli
Uffizi
Cfr. DB 146
- 16 Aquelarre
Albrecht Altdorfer
Dibujo, 1506
París, Museo del Louvre, Département des Arts
Graphiques
- 17^{A-B} Hécate (o Prudentia)
Atribuido a Andrea Riccio o a Francesco da
Sant'Agata
Estatuilla de bronce, Padua, hacia 1500
Berlín, Staatliche Museen,
Skulpturensammlung
DB 320
- 18 David
Andrea del Castagno
Escudo de cuero, hacia 1450
Washington, National Gallery of Art
- 19 Pirro sacrifica a Polixena junto a la tumba
de su padre
De la llamada «Picture Chronicle», fol. 38r
Antes atribuido a Maso Finiguerra
Dibujo, 1460-1470
Londres, The Museo Británico, Department of
Prints and Drawings
DB 417
- 20 Hércules como «victorum dominator»
Gianfrancesco Caroto
Reverso de una medalla de Bonifazio
Paleologo II, Marquese de Monferrato,
1517/1518



- 21 Escena de lucha (Hércules y Caco)
Antonio Pollaiuolo
Dibujo tomado de un sarcófago del Campo
Santo, Pisa (s. II d. C.), hacia 1471
Turín, Biblioteca Nazionale



Expresión del sufrimiento. Muerte del sacerdote. [cfr. Panel 6]

1 De un códice con textos de Virgilio,
hacia 1470
Jacopo da Fabriano
Roma, Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. lat. 2761,
fol. 15r

1¹ Muerte de Laocoonte

1² Escena de sacrificio

2 Muerte de Laocoonte
De un códice que en los fols. 54-99 contiene
una historia latina de la destrucción de Troya
(*Excidium Troiae*), 1275 o comienzos del s. xiv
Firencia, Biblioteca Riccardiana, Ms. 881, fol. 59r

3 Laocoonte
P inicial de las «*Epistolae canonicae septem*»
Francés, s. xi
Viena, Universitätsbibliothek, cod. 1055,
Iraol. 453, fol. 11v

4 Cabeza de hombre barbado
Atribuido a Antonio Pisanello
Dibujo, hacia 1435
Paris, Museo del Louvre, Département des Arts
Graphiques

5 Centauro con muchacha
Antonio Pisanello
Dibujo, hacia 1435
Paris, Museo del Louvre, Département des Arts
Graphiques

6 Serpientes nadando en el mar, muerte de
Laocoonte
Apollonio di Giovanni
De un manuscrito con la Eneida, escasamente
posterior a 1450
Firencia, Biblioteca Riccardiana, Cod. 492,
fol. 77v

7 «Adam Patriarca»
Filippino Lippi
Fresco en bóveda, hacia 1494/1495
Firencia, Santa Maria Novella, Capella Strozzi

7^a Vista general

7^b Cabeza de Adán

8 Muerte de Laocoonte
Filippino Lippi
Dibujo, 1490-1495
Firencia, Gabinetto Disegni e Stampi degli Uffizi

9 Conversión de San Pablo
Grabado, Firencia, 1460-1470

10 Muerte de Laocoonte
El llamado Escudo Redondo de Milán
Acero repujado, Norte de Italia, 2.^a mitad
del s. xvi

11 Muerte de Laocoonte
Plato de Faenza, s. xvi
Berlín, Staatliche Museen,
Kunstgewerbemuseum

12 Muerte de Laocoonte
Plato de Gubbio, hacia 1540
Berlín, Staatliche Museen,
Kunstgewerbemuseum

13 Muerte de Laocoonte
Bronce con el grupo de Laocoonte
S. xvi
Venecia, Cà d'Oro

14 Muerte de Laocoonte
Marco Dente
Grabado, 1527

15 Muerte de Laocoonte
Reproducción gráfica de un cántico del s. xvi
(con el grupo de Laocoonte del Vaticano, Paris,
Cabinet des Médailles)
Fuente: Salomon Reinach, *Pierres gravées*,
Paris, 1895, lám. 92, n.º 95

16 Muerte de Laocoonte
Hans Brosamer
Grabado, 1538

17 Muerte de Laocoonte
Marco Dente
Grabado, hacia 1520

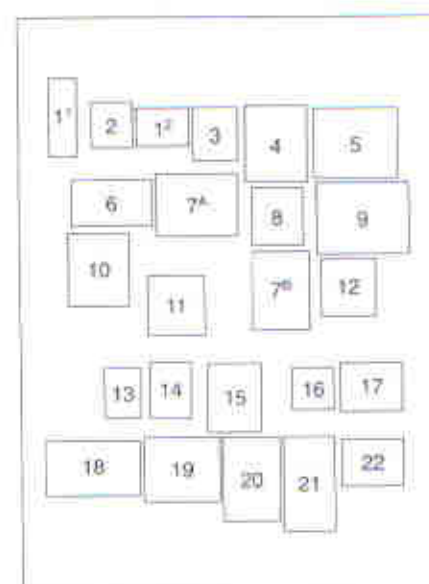
18 Muerte de Laocoonte
Giulio Romano
Fresco, hacia 1538
Mantua, Palazzo del Té, Sala di Troja

19 Muerte de Laocoonte
El Greco
Pintura, hacia 1610
Washington, National Gallery of Art
DB 104 s.

20 Laocoonte como símbolo de «Dolor»
Fuente: Cesare Ripa, *Iconologia*, Roma, 1603,
p. 102

21 Muerte de Laocoonte
Grabado de «Publi Vergili Maronis Opera»
Estrasburgo (Johann Gruninger), 1502, fol. 162v

22 Laocoonte
Jean de Gourmont
Grabado, hacia 1550

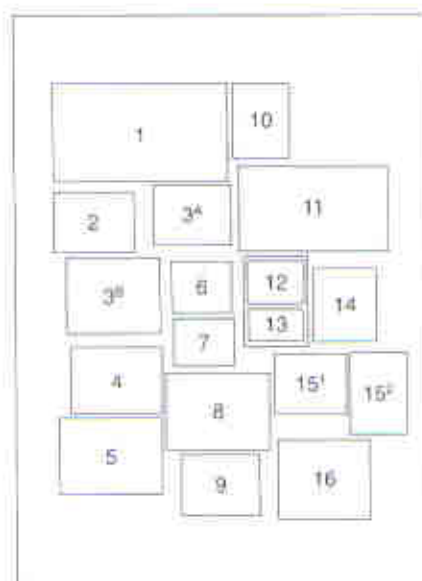


Expresión del sufrimiento en inversión energética (Penteo, ménade en la cruz).

Lamentación fúnebre burguesa, heroizada. Lamentación fúnebre. Muerte del Redentor [cfr. Panel 4]

Sepultura. Meditación de la muerte

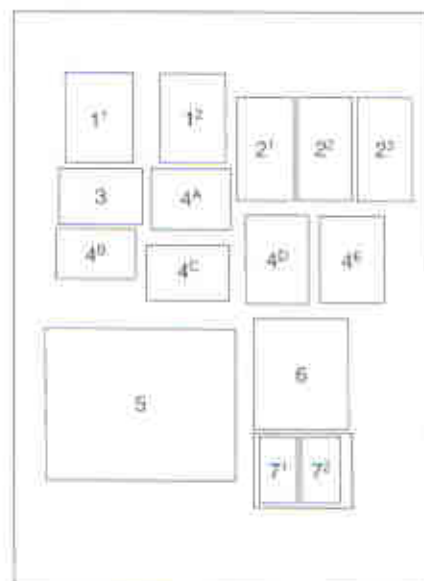
- 1 Milagro de la piedad de San Antonio
Donatello
Relieve en bronce, 1446-1448
Padua, San Antonio, altar mayor
- 2 Sepultura de Cristo
Donatello
Relieve en piedra caliza, 1447-1450
Padua, San Antonio
- 3 Muerte de Francesca Tornabuoni
Andrea del Verrocchio
Relieve, hacia 1477
Firencia, Museo Nazionale del Bargello
- 3ª Vista general
- 3ª Escena de lamentación
- 4 Muerte de Meleagro
Relieve del sepulcro de Francesco Sassetti
(detalle)
Atribuido a Giuliano da Sangallo
Último tercio del s. xv
Firencia, Santa Trinità, Cappella Sassetti
- 5 Sepultura de Cristo
Rafael
Dibujo, hacia 1507
Londres, Museo Británico, Department of Prints and Drawings
- 6 Sepultura de Cristo
Detalle de la grisalla del fondo de una Pista
Luca Signorelli
Fresco, 1500-1502
Orvieto, catedral, Cappella di San Brizio
Cfr. DB 496
- 7 Sepultura de Cristo
Andrea Mantegna
Grabado, comienzo de la década de 1470
- 8 Sepultura de Cristo
Giovanni Bandini según Donatello (Roma,
San Pedro)
Dibujo, Firencia, 2.ª mitad del s. xiv
Firencia, Gabinetto Disegni e Stampo degli Uffizi
- 9 El médico Girolamo della Torre, enfermo,
con Apolo y las Tres Gracias
Andrea Riccio
Relieve en bronce del monumento fúnebre de
Della Torre, probablemente de 1516-1521
París, Museo del Louvre
Cfr. DB 322
- 10 Milagro de la piedad de San Antonio
Girolamo Pennacchi (Girolamo da Treviso el J.)
Grisalla, 1525
Bolínia, San Petronio, Capilla de San Antonio
- 11 Pietà
Cosimo Tura
Luneta del altar de la Capilla Roverella de
San Giorgio en Ferrara, 1474
París, Museo del Louvre
- 12 Llanto por Cristo
Bertoldo di Giovanni
Bronce, 1460-1465
Firencia, Museo Nazionale del Bargello
- 13 Batalla de angelotes
Relieve, s. xv
Firencia, Museo Nazionale del Bargello
- 14 Crucifixión
Bertoldo di Giovanni
Relieve en bronce, hacia 1485-1490
Firencia, Museo Nazionale del Bargello
- 15 Donatello
Relieves en bronce del antiguo pulpito de
San Lorenzo
Firencia, hacia 1480
- 15ª Llanto por Cristo
- 15ª Sepultura de Cristo
- 16 Preparación del sepulcro de Cristo
Vittore Carpaccio
Pintura, probablemente hacia 1505
Berlín, Staatliche Museen, Gemäldegalerie
DB 260





Sassetti - Ghirlandaio como exponente de la cultura burguesa. Cultura, Penetración del retrato - Conciencia de la individualidad. Devoción pseudonórdica

- 1 Imágenes de los fundadores de la Cappella Sassetti
Domenico Ghirlandaio
Frescos, 1479-1486
Firencia, Santa Trinità, Cappella Sassetti
DB 394 s.
- 1^a Nera Corsi Sassetti
- 1^a Francesco Sassetti
- 2^{1,2} Dibujos esquemáticos de los frescos y sepulcros de la Cappella Sassetti, Santa Trinità, Firencia
Mary Hertz
Londres, Instituto Warburg
- 3 La aprobación de la regla de la orden franciscana por el papa Honorio III
Giotto
Fresco, 1325
Firencia, Santa Croce, Cappella Sassetti
- 4 La aprobación de la regla de la orden franciscana por el papa Honorio III
Domenico Ghirlandaio
Fresco, 1479-1486
Firencia, Santa Trinità, Cappella Sassetti
- 4^A Vista general
- 4^B Luigi Pulci y Matteo Franco
- 4^C Piero y Giovanni de Medici
DB 549
- 4^D Angelo Poliziano y Giuliano de Medici
- 4^E Lorenzo de Medici y Francesco Sassetti
- 5 Adoración de los pastores
Domenico Ghirlandaio
Pintura, 1485
Firencia, Santa Trinità, Cappella Sassetti
- 6 Adoración del niño
Benedetto Ghirlandaio
Pintura, 1485-1493
Aiguaparte (Auvernia), Notre Dame
- 7 San Jerónimo
Domenico Ghirlandaio
Fresco, 1480
Firencia, Chiesa d'Ognissanti
- 7^a San Agustín
Sandro Botticelli
Fresco, 1480
Firencia, Chiesa d'Ognissanti



43



Expresión de la victoria en Ghirlandaio. Grisalla como primera etapa de la admisión. Lo contrario: caída.
(Faetón, mêlée) metamorfosis de Nike

Cfr. 462 s., 466, 555

1 Muerte de Francesca Tornabuoni
 Andrea del Verrocchio
 Relievo, hacia 1477
 Florencia, Museo Nazionale del Bargello

2 Sepulcro de Francesco Sassetti
 Atribuido a Giuliano da Sangallo
 Fresco, 1486
 Florencia, Santa Trinità, Cappella Sassetti

2^A Vista general

2^B Medallón con efigie de Francesco
 Sassetti, friso del zócalo

2^F Representación de la muerte según el
 sarcófago de Melegnano (Florencia,
 Palazzo Medici), friso del zócalo

3 Grisallas pictóricas sobre el arco de los
 sepulcros de Francesco Sassetti y Nera
 Corsi Sassetti
 Domenico Ghirlandaio
 Frescos, 1479-1486
 Florencia, Santa Trinità, Cappella Sassetti

3¹ Partida (decurso); según el modelo de
 una moneda del Imperio romano

3² El emperador en la cuadriga (Germanicus
 triunfante)

3³ Adlocutio

3⁴ Jefes militares negociando

4 Grisalla de «Zacanas en el templo»
 Domenico Ghirlandaio
 Fresco, 1485-1490
 Florencia, Santa Maria Novella, capilla del coro
 mayor

4¹ Escena de batalla

4² Adlocutio

5 Relieves del gran friso de Trajano
 (Concluido en el 113 d.C.)
 Reutilizados como relieves de paso en el arco
 de Constantino, Roma, 312-315 d.C.

5¹ Trajano en guerra con los dacios

5² Izquierda: Trajano coronado por Victoria
 (adventus)
 Derecha: combate entre romanos y dacios

6 Joven con trutero
 Taller de Domenico Ghirlandaio
 Dibujo de un libro de bocetos, hacia 1490
 El Escorial, Biblioteca del Monasterio de San
 Lorenzo el Real, Cod. Escorialensis 28-II-12,
 fol. 51v

7 Júpiter con la cabeza de Holofernes
 Detalles de la grisalla del fondo
 Atribuido a Domenico Ghirlandaio
 Pintura, 1489
 Berlín, Staatliche Museen, Gemäldegalerie

7¹ Tritones

7² Escenas bélicas

8 Venus Virgo
 Medalla de Giovanna Tornabuoni (reverso)
 Niccolò Fiorentino (?)
 Hacia 1486
 OB 35r

9 Dacios huyendo de los romanos
 Dibujo tomado de una escena de un relieve de
 la columna de Trajano
 Taller de Domenico Ghirlandaio
 Dibujo de un libro de bocetos, hacia 1490
 El Escorial, Biblioteca del Monasterio de San
 Lorenzo el Real, Cod. Escorialensis 28-II-12,
 fol. 63

10 Caída de Faetón
 Camefeo, comienzos del s. xvi (según un
 sarcófago romano, hacia el 170 d.C.; Florencia,
 Galleria degli Uffizi)
 Florencia, Museo Archeologico Nazionale

11 Caída de Faetón
 Dibujo tomado de un sarcófago romano (hacia
 el 170 d.C.; Florencia, Galleria degli Uffizi)
 Fuente: Carl Robert, Die antiken
 Sarkophagreliefs, vol. III, 3, Berlín, 1919, lám.
 CXII, fig. 342

12 La batalla de Anghiari
 Grabado de W. Hanssonier según una copia
 (s. xvi) del fresco de Leonardo en la Sala del
 Consiglio del Palazzo Vecchio de Florencia
 (1503-1505), hacia 1870
 Tomado, en inversión lateral, de The Burlington
 Magazine 55, octubre de 1929, p. 186, lám. W/B

13 La batalla de Anghiari
 Copia anónima del fresco de Leonardo en la
 Sala del Consiglio del Palazzo Vecchio de
 Florencia (1503-1505)
 Florencia, Galleria degli Uffizi
 Tomado de The Burlington Magazine 55,
 octubre de 1929, p. 183, lám. I

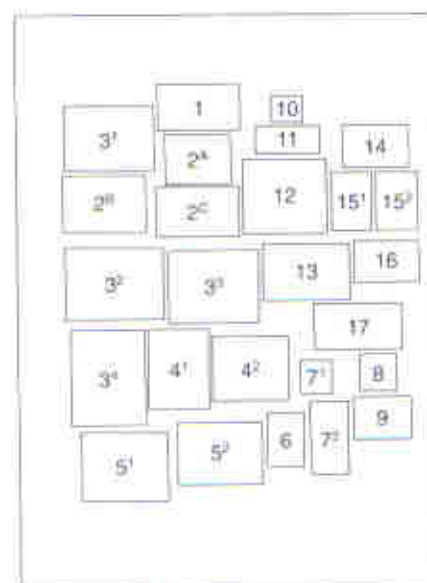
14 Jasón y Medea
 Taller de Domenico Ghirlandaio
 Pintura, 1486
 París, Musée des Arts Décoratifs

15 P. de Vergilius Romanus, Libro 1,
 lines del s. v d.C.
 Roma, Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. lat. 3867

15¹ Iris y Turno en el bosque de Pilumno,
 fol. 74v

15² Barcos troyanos al abordaje, fol. 77r

16 Eneas y Acates, conducidos por Venus
 Apollonio di Giovanni
 Iluminación, Vergil-Codex, hacia 1450
 Florencia, Biblioteca Riccardiana, Cod. 482,
 fol. 97r
 OB 337

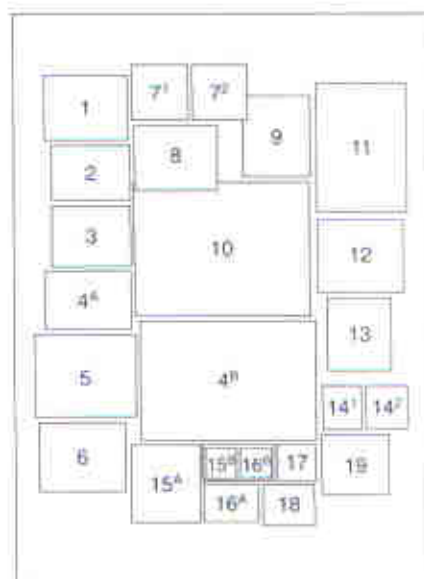




Superlativo de lenguaje gestual. Exaltación de la conciencia de sí. Héroes singulares saliendo de la grisalla tipológica. Pérdida del «cómo de la metáfora»

Civ. DE 395-503

- | | | | |
|-----------------|---|-----------------|--|
| 1 | Maria camino del templo
Domenico Ghirlandaio
Fresco, 1485-1490
Firencia, Santa Maria Novella, capilla del coro mayor | 12 | Bruto, Escóvola y Camilo
Domenico Ghirlandaio
Fresco, 1481-1485
Firencia, Palazzo Vecchio, Sala del Gigli |
| 2 | Banquete de Herodes
Domenico Ghirlandaio
Fresco, 1485-1490
Firencia, Santa Maria Novella, capilla del coro mayor | 13 | Matanza de los inocentes en Belén
Matteo di Giovanni
Pintura, hacia 1491
Nápoles, Museo Nazionale di Capodimonte
De 300 |
| 3 | Nacimiento de Juan Bautista
Domenico Ghirlandaio
Fresco, 1485-1490
Firencia, Santa Maria Novella, capilla del coro mayor | 14 | Medalla de Mehmed II
Bertoldo di Giovanni
1482
De 538 |
| 4 ^a | Un ángel anuncia a Zacarías el nacimiento de su hijo Juan
Domenico Ghirlandaio
Fresco, 1485-1490
Firencia, Santa Maria Novella, capilla del coro mayor | 14 ¹ | Anverso: perfil de Mehmed II |
| 5 | Un ángel anuncia a Zacarías el nacimiento de su hijo Juan
Domenico Ghirlandaio
Dibujo previo para el fresco de Firencia, Santa Maria Novella (cfr. 4)
Viena, Graphische Sammlung Albertina | 14 ² | Reverso: triunfo de Mehmed II |
| 6 | Presentación en el templo con relieve de: Hércules (?) en el altar
Jacopo y Tommaso Rodari
Grupo escultórico, 1491-1509
Como, catedral, puerta Norte | 15 | Resurrección de Cristo
Proyecto de Domenico Ghirlandaio; ejecución de Davide y Benedetto Ghirlandaio
Pintura, escasamente posterior a 1494
Berlín, Staatliche Museen, Gemäldegalerie |
| 7 ^{1a} | Escenas bélicas
Bertoldo di Giovanni
Relieves en bronce, hacia 1485-1490
Firencia, Museo Nazionale del Bargello | 15 ^A | Vista general |
| 8 | Reconciliación entre los romanos y los sabinos
Bartolomeo di Giovanni
Pintura, último cuarto del s. xv
Roma, Galleria Colonna | 15 ^B | Cabeza de un guardián huyendo |
| 9 | Muerte de San Pedro Mártir
Domenico Ghirlandaio
Fresco, 1485-1490
Firencia, Santa Maria Novella, capilla del coro mayor | 16 | Dibujo tomado de una escena de un relieve perteneciente a la columna de Trajano
Taller de Domenico Ghirlandaio
Dibujo de un libro de bocetos, hacia 1490
El Escorial, Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo el Real, Cod. Escorialensis, 28-II-12, fol. 63 |
| 10 | Matanza de los inocentes en Belén
Domenico Ghirlandaio
Fresco, 1485-1490
Firencia, Santa Maria Novella, capilla del coro mayor | 16 ^A | Dacios huyendo de los romanos |
| 11 | Cristo Redentor, cuya sangre recoge un ángel en un cáliz
En el fondo, perfil con escenas de sacrificios paganos
Giovanni Bellini
Pintura, 1460
Londres, National Gallery | 16 ^B | Cabezas de dos dacios huyendo |
| | | 17 | Un prisionero presentado al emperador Maso di Bartolommeo
Relieve (tondo) según un modelo de un cameo antiguo, 1452
Firencia, arcadas del Palazzo Medici-Riccardi |
| | | 18 | La batalla de Anghiari
Grabado de Lorenzo Zacchia según una copia del fresco de Leonardo en la Sala del Consiglio del Palazzo Vecchio de Firencia (1503-1505)
1558 |
| | | 19 | La peste frigia (El Morbeto)
Marcantonio Ramondi, según Rafael
Grabado, hacia 1520 |





Ninfa. «Eilbringitte» en el círculo de Tornabuoni. Domesticación

Cfr. 219, 395, 399, 429, 435, 436

1 Escena de elevación al trono y ovación.
Relieve sobre celada del rey Agilulfo.
Lombardo, s. vi.
Firenze, Museo Nazionale del Bargello

2 Nacimiento de Cristo (centro).
Relieve en marfil, s. vi.
Bologna, Museo Civico

3 Sibila etíope.
Peregrinus.
Relieve de pulpito, 1259-1283.
Sessa Aurunca (prov. de Caserta), catedral

4 Nacimiento de Juan Bautista.
Jean Fouquet.
Del libro de horas de Etienne Chevalier,
desde 1452.
Chantilly, Musée Condé, Ms. 71

5 Virgen con el niño. En el fondo,
nacimiento de Juan Bautista (con mujeres
portando enseres).
Filippo Lippi.
Pintura, hacia 1452.
Firenze, Palazzo Pitti

6 Nacimiento de Juan Bautista.
Domenico Ghirlandaio.
Fresco, 1486.
Firenze, Santa Maria Novella, Cappella
Tornabuoni

6^A Vista general

6^B Copia de un detalle de las mujeres
portando enseres.
DB 295, 399

7 Mujer cortiendo.
Giuliano da Sangallo.
Dibujo, comienzos del s. xvi.
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi

8 De la «Historie in rima» de Lucrezia
Tornabuoni.
Florentino, posterior a 1469.
Firenze, Biblioteca Nazionale, cl. VII, 338.
DB 219, 503

8¹ Ester ante Ahasvero, fol. 57v

8² Tobías y el ángel, fol. 89v

8³ Judith y Holofernes, fol. 28r

8⁴ Cristo y Juan Bautista, fol. 1r

8⁵ Susana y los dos viejos, fol. 81r

9 Retrato de Giovanna Tornabuoni.
Domenico Ghirlandaio.
Pintura, 1488.
Madrid, Colección Thyssen-Bornemisza

10 Medalla de Giovanna Tornabuoni.
Niccolò Fiorentino (?), hacia 1486.
DB 392

10¹ Anverso: perfil

10² Reverso: Venus Virgo.
DB 393

11 Cripta de San Zenó, Verona.
Ss. x-xiii

11^A Vista del pilar en el encerrado, un relieve
romano horizontal

11^B Vista del relieve con las portadoras de
enseres

12 María camino del templo.
Maestro de las tablas de Barberini.
Pintura, 1465-1470.
Boston, Museum of Fine Arts

13 Portadoras de enseres.
Detalle del fresco «Tentación de Cristo».
Sandro Botticelli.
1481/1482.
Roma, Vaticano, Capilla Sixtina

14 Lot huyendo de Sodoma. Las hijas de Lot
portan un jarro y un cesto.
Niccolò Tribolo.
Relieve, 1525.
Bologna, San Petronio, Porta Magna

15 Nacimiento de Jacob y Esau.
Alfonso Lombardi.
Relieve, hacia 1525.
Bologna, San Petronio, Porta Magna

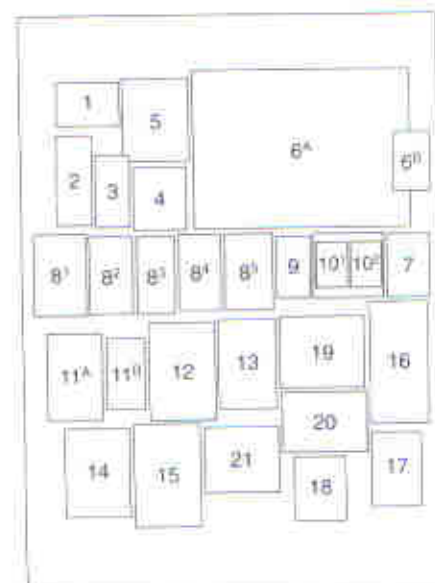
16 Dibujo de una mujer con cántaros tomado
del fresco del incendio de Borgo, de
Rafael, s. vi.
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli
Uffizi.
DB 220

17 Mujer portando un cántaro sobre la
cabeza.
Agostino Veneziano, tal vez según Rafael.
Grabado, 1528

18 Campesina de Settignano, Italia.
Fotografía de Aby Warburg.
Londres, The Warburg Institute

19 Visitación.
Domenico Ghirlandaio.
Fresco, 1485-1490.
Firenze, Santa Maria Novella, capilla del coro
mayor

20 Venus y las Tres Gracias hacen regalos a
una joven dama (Giovanna d'Albizzi,
¿Joëga Tornabuoni?).
Sandro Botticelli.
Fresco de la Villa Lemmi, cerca de Firenze,
1485-1490.
Paris, Museo del Louvre



21 Un joven (¿Lorenzo Tornabuoni?) es
conducido ante la asamblea de las artes
liberales.
Sandro Botticelli.
Fresco de la Villa Lemmi, cerca de Firenze,
1485-1490.
Paris, Museo del Louvre



La ninfa como ángel custodio y como cazadora de cabezas. Transporte de la cabeza.

«Regreso del templo» como protección del niño en ambiente extraño (figuras de Tobías como modelos)

Cfr. 435

1. Cristo, la Iglesia y apóstoles.
Dibujo tomado de un sarcófago (s. IV d.C.),
emplazado en la tumba de San Egidio (Perugia,
San Bernardino).

2. Regreso de Cristo con sus padres.
Dibujo de una ilustración de un códice con las
«Homilias» de Gregorio de Nacianzo, s. IX
(París, Bibliothèque Nationale, Ms. gr. 510, fol. 165r).

3. Huida a Egipto.
Taller de Giotto.
Fresco, hacia 1330.
Asís, San Francesco, bajo la iglesia.

4. Regreso de Cristo con sus padres.
Simone Martini.
Pintura, 1342.
Liverpool, Walker Art Gallery.
DB 300.

5. Cristo entre los doctores.
Del llamado Queen Mary's Psalter,
hacia 1310-1330.
Londres, The British Library, Royal Ms. 2 B VII,
fol. 150v.

6. Cristo entre los doctores.
Derecha: María y José sacan a Cristo del templo.
Maestro de la Capilla de San Nicola.
Fresco, 1340-1348.
Tolentino, San Nicola.

7. Juicio de Salomón (detalle).
Bartolomeo Bellano.
Relieve en bronce, 1484-1488.
Padua, San Antonio.

8. Relieve del zócalo de la fachada
occidental de la catedral de Amiens.
Portal de la Virgen María, 1220-1230.
Izquierda: Cristo entre los doctores.
Derecha: regreso de la Sagrada Familia.

9. Cristo se despide de su madre.
Para Warburg. «María recibe a Cristo que
vuelve del templo».
Agostino di Duccio.
Relieve, hacia 1473.
Nueva York, Metropolitan Museum of Art.
DB 306 s., 308, ck. 313, 330.

10. Tobías y el ángel con el hijo del fundador.
Raffaello Dori.
Francesco Botticini.
Pintura, hacia 1495.
Firencia, catedral de Santa María del Fiore,
Sagrestia Vecchia.
DB 285, 304 s.

11. Tobías y el ángel.
Giulio Campagnola.
Grabado, hacia 1500.

12. Tobías y el ángel.
Guericino.
Pintura, 1624-1626.
Roma, Galleria Colonna.

13. Tobías y el ángel (Angelus Custode).
De Giorgio Nicodemi, I legni incisi del Museo
Bresciano, Brescia, 1921, p. 32.

14. Leyendas de santos.
En medio, a la derecha: Tobías y el ángel.
Jacopo del Sellaio.
Cassone, 2.ª mitad del s. XV.
Gottinga, Universitätsmuseum.

15. Tobías y los tres arcángeles.
Francesco Botticini.
Pintura, 1467.
Firencia, Galleria degli Uffizi.

16. Salomé en el banquete de Herodes.
Donatello.
Relieve en bronce, 1423-1427.
Siena, baptisterio, fuente bautismal.

17. Salomé baila delante de Herodes.
Donatello.
Relieve en mármol, hacia 1435.
Lille, Musée des Beaux-Arts.

18. Salomé baila delante de Herodes.
Filippo Lippi.
Fresco, hacia 1464.
Prato, catedral, muro Sur del coro mayor.

19. Salomé recibe la cabeza de Juan Bautista.
Antonio Pollaiuolo.
Bordado de tapiz con el ciclo de San Juan,
hacia 1470.
Firencia, Museo dell'Opera del Duomo.

20. Judit con la cabeza de Holofernes.
Dibujo de autor desconocido.

21. Judit y Holofernes.
Donatello.
Grupo en bronce, probablemente de en torno
a 1480.
Firencia, Piazza della Signoria, en la
Ringhiera, frente al Palazzo Vecchio.

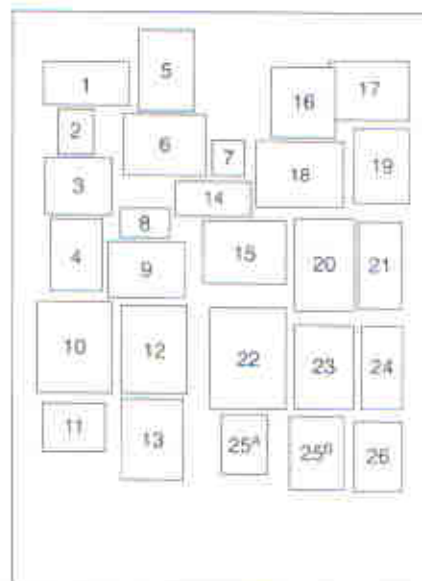
22. Grabados, Firencia, hacia 1465.

22¹. Judit con la cabeza de Holofernes.

22². Dos guerreros sostienen un escudo con la
personificación de la esperanza.

23. Judit saliendo del campamento de
Holofernes.
Escena anónima, descubrimiento del cadáver de
Holofernes.
Sandro Botticelli.
Pintura, hacia 1470.
Firencia, Galleria degli Uffizi.

24. Judit con la cabeza de Holofernes.
Sandro Botticelli.
Pintura, hacia 1497-1500.
Ámsterdam, Rijksmuseum.



25^A. Judit con la cabeza de Holofernes.
Domenico Ghirlandaio.
Detalles de la pintura de 1489.
Berlín, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.

26. La fuente de Sansón y los filisteos de
Giambologna.
Firentino, hacia 1601.
Dibujo, planta y alzado.
Firencia, Gabinetto Disegni e Stampe degli
Uffizi.



Fortuna. Símbolo discutido del hombre que se libera (Kaufmann)

1 Fortuna
De un códice del «Livre d'Orthe», de Christine de Pisan, 1405-1410
Londres, The British Library, Ms. Harley 4431, fol. 129r

2 Fortuna favorece a los necios
Dibujo de Hans Holbein el J. sobre un ejemplar de la edición de Basilea del «Elogio de la locura», de Erasmo de Róterdam, 1515
Basilea, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett

3 Rueda de Fortuna
De un códice francés del «Liber de consolatione philosophiae», de Boecio, s. xii, Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2642, fol. 11r

4 Rueda de Fortuna
Del «Imagines secundum diversos doctores», 1424
Roma, Biblioteca Vaticana, Cod. Palat. 1066, fol. 239v

5 Rueda de Fortuna
De un códice de «Cas des nobles hommes et femmes», de Boccaccio, hacia 1450
Londres, The British Library, Ms. 35321, fol. 170r

6 Guerra de Fortuna contra la pobreza
«Maestro de las ilustraciones de Boccaccio»
Del «Livre de la Ruine des nobles hommes et femmes», Brujas (Colard Mansion), 1476, p. 74

7 El papa Pio II en el reino de Fortuna
Aleman, s. xv
Grabado en hoja suelta

8 Rueda de Fortuna
Grabado de una edición de «De casibus virorum illustrium», de Boccaccio, Brujas, 1483

9 Fachada del Palazzo Rucellai, Florencia
Bernardo Rossellino, según esbozos de Leon Battista Alberti (inconclusos)
1446-1451

10 «Isa Pelagia»
Dibujo tomado de una moneda del emperador Adriano, s. i a.C.

11 Fortuna
Dibujo tomado de una medalla de Alessandro Ciano, jurista milanés (1556-1570)
Reverso con el motto: «Optanda Navigatio»
Dos hombres en el mar
Milán, 2.ª mitad del s. xvi

12 Fortuna
Bernardo Rucellai y Nannina de' Medici en el barco de Fortuna
Grabado, Florencia, hacia 1466

13 Fortuna
Paolo Minucci según un esbozo de Bernardino Pinturicchio
Teracea en mármol, 1504-1506
Siria, catedral, pavimento

14 Fortuna
Niccolò da Modena
Grabado, hacia 1506

15 San Juan en Patmos
Pintura, autor portugués (?)

16 Hippo
Francesco di Giotto Martini
Dibujo, 1470-1475
Florencia, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi
Ch. D8360

17 Fortuna
Fuente: Theodor de Bry, Emblemata Nobilitate et vulgo scitu digna singulis historiis symbola adscripta, Fráncfort/M., 1593, p. 5

18 Fortuna
Relieve del blasón, hacia 1460
Florencia, Palazzo Rucellai

19 Juego de preguntas y respuestas
Fuente: Lorenzo Spirito, Libro delle Sorti, Perugia, 1482, portada

20 Cuatro representaciones de Fortuna
Grabado del «Triumpho di Fortuna», de Sigismondo Fanti Ferrarese, Venecia, 1527

21 Alegoría de la concordancia del rey francés y el Papa
Leonardo da Vinci
Dibujo, 1516
Windsor, Royal Collections

22 Kairos (Occasio)
Relieve de pulpito, s. xi
Torcello, Cattedrale di Santa Maria Assunta

23 Kairos (Occasio)
Medalla del conde Pier Maria Rossi
Reverso con el motto: «Aut le capia aut moriar»
Parma, 2.ª cuarto del s. xvi

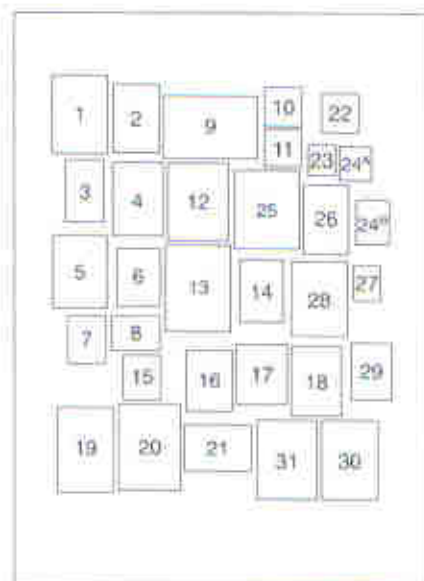
24 Kairos (Occasio)
Medalla del matemático y arquitecto Camillo Agrippa
Giov. Batt. Bonini, hacia 1580

24^a Reverso con el motto: «Velis Nolisque»

24^b Impresión en escayola
En el anverso, la eligia de Agrippa

25 El emperador Maximiliano I y su familia
Bernhard Singel
Pintura, 1515
Viena, Kunsthistorisches Museum

26 Némesis («Das grosse Glück»)
Alberto Durero
Grabado, hacia 1502/1503



27 Fortuna
Marca del impresor de Basilea Andreas Cratander, usada en una edición de las obras de Cicerón, Basilea, 1526, vol. 3

28 Occasio y Poenitentia (según Warburg)
quizá también Occasio y Eruditio o Virtus
Taller de Andrea Mantegna
Antiguo fresco de la chimenea del Palazzo Biondi, Mantua, 1500-1505
Mantua, Palazzo Ducale

29 Fortuna
Guido Reni
Pintura, 1623
Roma, Pinacoteca Vaticana

30 Alegoría de la buena suerte
Agnolo Bronzino
Pintura, hacia 1567
Florencia, Galleria degli Uffizi

31 Alegoría de la mala suerte (también interpretada como alegoría de la pereza)
Cornelis Anthonisz, Atribuido a Teunissen
Dibujo, hacia 1530
Londres, Museo Británico, Department of Prints and Drawings



*Sentimiento contenido de triunfo (Mantegna). Grisalla: el «cômo de la metâfora»,
distanciamiento*

DB 435

1¹ Portaestandarte

Andrea Mantegna:
Pintura de la serie «Triunfo de César».
1484-1494
Hampton Court Palace, Royal Collection

1² Los senadores

Círculo de Andrea Mantegna:
Grabado según un dibujo de Andrea Mantegna
de la serie «Triunfo de César».
hacia 1495

2 La introducción del culto de Cibeles en
Roma

Andrea Mantegna:
Grisalla, 1505/1506
Londres, National Gallery

3 Juicio de Salomón

Andrea Mantegna y su taller:
Grisalla, hacia 1505/1506
París, Museo del Louvre

4¹⁻² Las heroínas romanas Tucia y
Sophonisba

Andrea Mantegna:
Grisalla en bronce, 1505/1506
Londres, National Gallery
cfr. DB 360

5 La familia cortesana de Ludóvico
Gonzaga

Andrea Mantegna:
Fresco, hacia 1470
Mantua, Palazzo Ducale, Camera degli Sposi

6 Altar mayor de San Zeno en Verona con
tondo y grisalla

Andrea Mantegna:
Pintura, 1457-1459

6¹ Madonna con niño, tabla central

6² San Pedro, San Pablo, San Juan
Evangelista y San Zenón: ala izquierda

6³ Los santos Benito, Lorenzo, Gregorio y
Juan Bautista: ala derecha

7¹⁻² Batalla de los dioses del mar

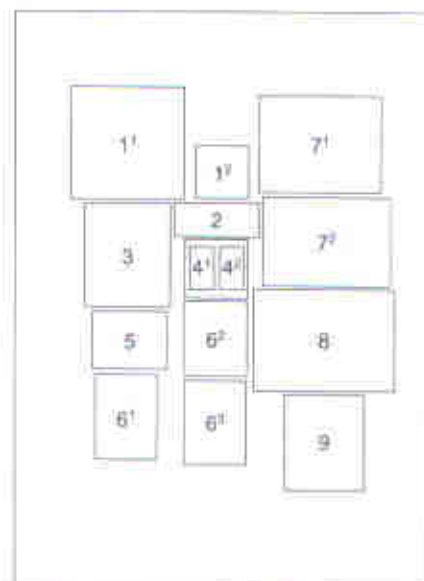
Andrea Mantegna:
Grabado, hacia 1470

8 Bacanal

Andrea Mantegna:
Grabado, 1470-1475

9 Muerte de Orfeo

Grabado de Francesco Novelli según un dibujo
del círculo de Andrea Mantegna, hacia 1465





49



División y manejabilidad. Musas. Virtudes y vicios. Sistema armónico. Elevación. Bailarinas sobre la tumba

1 Naipes con representaciones de aires y musas. Serie E.
Maestro de los Tarocchi, Ferrara; hacia 1465.

1¹ Primo Mobile

1² Astrología

1³ Filosofía

1⁴ Poesía

1⁵ Lo(g)ica

1⁶ Urania

1⁷ Erato

1⁸ Cal(li)ope

1⁹ Clio

1¹⁰ Melpomene

2 Dos satiros y una ménade acompañando a Dioniso

Dibujo tomado de un relieve neoclásico (entre el 30 a.C. y el 40 d.C., según un original griego de la segunda mitad del s. IV a.C.; Nápoles, Museo Archeologico Nazionale).

Fuente: Real Museo Borbonico, vol. 7, Nápoles: 1831, lám. 24.

3 *Naipes italianos del s. XVI con representaciones de las diez esferas. Serie E.*

Maestro de los Tarocchi, Ferrara; hacia 1465.

3¹ Luna

3² Mercurio

3³ Venus

3⁴ Sol

3⁵ Marte

3⁶ Júpiter

3⁷ Saturno

3⁸ Octava Sp(ha)jera

3⁹ Primo Mobile

3¹⁰ Prima Causa

4 Naipes modernos de la serie de los «Tarots de Marseille»

4¹ Le Bateleur

4² La Papesse

4³ L'Impératrice

4⁴ L'Empereur

4⁵ Le Rêpe

4⁶ L'Amoureux

4⁷ Le Chariot

4⁸ La Justice

4⁹ L'Hermite

4¹⁰ La Roue de Fortune

4¹¹ Le Monde

5 Parnaso: Marte y Venus, Vulcano, Apolo y Mercurio con las musas danzando

Andrea Mantegna

Pintura; hacia 1497.

París, Museo del Louvre.

5^A Vista general

5^{B1} Cuatro musas danzando

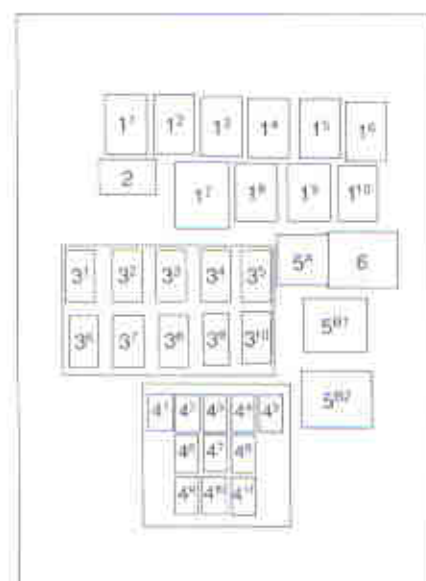
5^{B2} Grabado según dibujo de Mantegna para el Corro de las musas

6 Minerva ahuyenta los vicios

Andrea Mantegna

Pintura; hacia 1489-1502

París, Museo del Louvre





Justicia de Trajano = inversión energética del atropello a caballo. Inversión ética del sentimiento de triunfo.
Magnanimidad de Escipión

DB.394 s., 399

1 Justicia de Trajano
 Despojo de parto (lugar de nacimiento)
 Lippo d'Andrea (Pseudo Ambrogio di Ballenst)
 Florencia, 1420-1430
 Colección privada
 DB.209

2 Justicia de Trajano
 Attribuido a Vincenzo Foppa
 Dibujo, 2ª mitad del s. xv
 Berlín, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

3 Justicia de Trajano
 Giovanni Maria da Brescia
 Grabado, 1502

4 Justicia de Trajano
 Girolamo d'Andrea Mocetto
 Pintura en grisalla para la decoración de un
 plafón, hacia 1500
 París, Musée Jacquemart André

5 Ilustración de la «Divina Commedia» de
 Dante (Purgatorio, Canto X)
 Imagen de Trajano deteniendo la marcha del
 ejército para hacer justicia a una viuda (detalle)
 Sandro Botticelli
 Dibujo, 1492-1497
 Berlín, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

6 Grisalla de ético
 Detalle de la historia de Lucrecia
 Sandro Botticelli
 Pintura, 1497-1500
 Boston, Isabella Stewart Gardner Museum

7 Dante y Virgilio en el Purgatorio
 Luca Signorelli
 Fresco, 1500-1504
 Orvieto, catedral, Cappella di Brizio
 DB.496

8 Lacerada de Trajano
 Cassone para la boda de Paolo Gonzaga,
 1477
 Círculo de Andrea Mantegna
 Klagenfurt, Museum Rudolphinum

8¹ Victoria de los romanos sobre los dacios

8^{2A} Justicia de Trajano

8^{2B} Detalle

9 Magnanimidad de Escipión
 Taller de Apollonio di Giovanni
 Cassone, escavamente posterior a 1463
 Londres, Victoria and Albert Museum

10 Magnanimidad de Escipión
 Pietro Bartoli (según Giulio Romano)
 Grabado, 2ª mitad del s. xvi

11 Historia de Trajano y Herkimbald
 Tapiz mural, Tournai, hacia 1460
 Berna, Historisches Museum

12 Justicia de Trajano
 Dibujo tomado de un tapiz mural,
 confeccionado entre 1470 y 1480, del Museo
 Histórico de Tournai
 Fuente: Achille Jubinal, Les anciennes
 tapisseries historiques, Paris, 1838; vol. 2

13 Justicia de Trajano
 Cuadro del Ayuntamiento de Colonia;
 comienzos del s. xv
 Colonia, Wallraf-Richartz-Museum

14 Justicia de Trajano
 Hans Sebald Beham
 Grabado, 1537

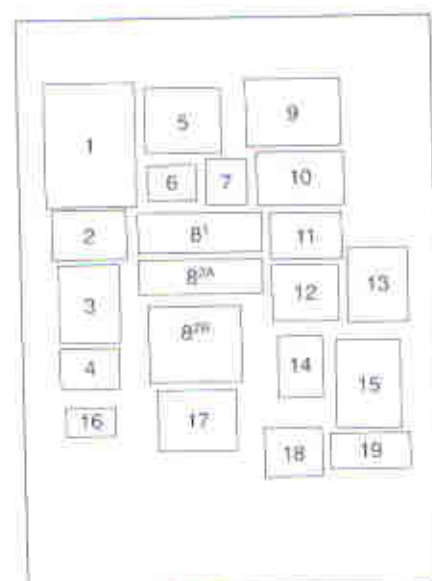
15 Justicia de Trajano
 Alberto Dürero
 Dibujo, hacia 1508
 Londres, Museo Británico, Department of Prints
 and Drawings

16 Magnanimidad de Escipión
 Grabado, italiano, hacia 1500

17 Magnanimidad de Escipión
 Domenico Beccafumi
 Pintura, hacia 1525
 Lucca, Pinacoteca Nazionale

18 Magnanimidad de Escipión
 Alberto Dürero
 Dibujo, posterior a 1521
 Dresde, Sächsische Landesbibliothek

19 Magnanimidad de Escipión
 Probable copia de un dibujo de Alberto Dürero
 Dibujo, 1555
 Erlangen, Universitätsbibliothek





Musas. Parnaso celeste y terreno. (Rafael) Conexión con Mantegna y Schifanoia. Elevación

- Miniatura de 1480 según una ilustración de Le admirande magnificentie et stupidesami apparati delle felice nozze, celebrate da illustre signor di Pesaro, Constantino Sforza, per madonna Camilla (...), de Niccolò d'Antonio degli Agli, Florencia, 1475
Roma, Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. Urb. lat. 899, fol. 59

- Filippino Lippi.
Pintura, hacia 1500.
Berlín, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.

- Filippino Lippi
Fresco, 1489-1502
Firenze, S. Maria Novella, Cappella Strozzi

- Raffaello
Fresco, 1512
Roma, Villa Farnesina

5. Cristo y la samaritana
Lorenzo di Ludovico di Guglielmo Lotti,
llamado Lorenzetto
Relieve en bronce del zócalo de la Pirámide de
Agostino Chigi, 1513/1514
Roma, Santa Maria del Popolo, Capella Chigi
D. 210

- Miguel Ángel
Fresco de luneta, 1508-1511
Roma, Vaticano, Capilla Sixtina

- 7 Hércules expulsa la avaricia (Avaritia)
del templo de las musas.
Grabado de Nicolaus Beatrizot de 1548-1553,
según un grabado de Ugo da Carpi basado en
un dibujo de Baldassare Peruzzi de 1522-1524

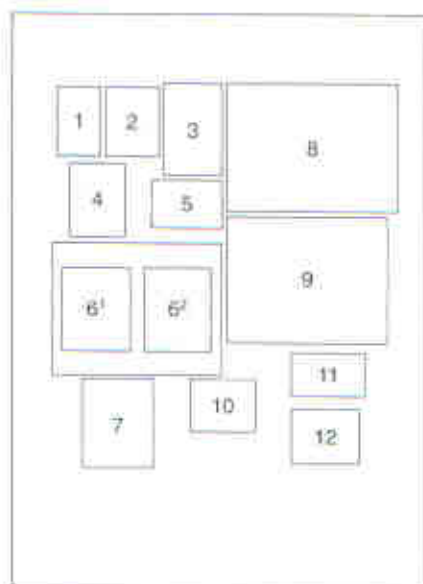
- Raffaele
Fresco, hacia 1510/1511
Roma, Vaticano, Stanza della Segnatura

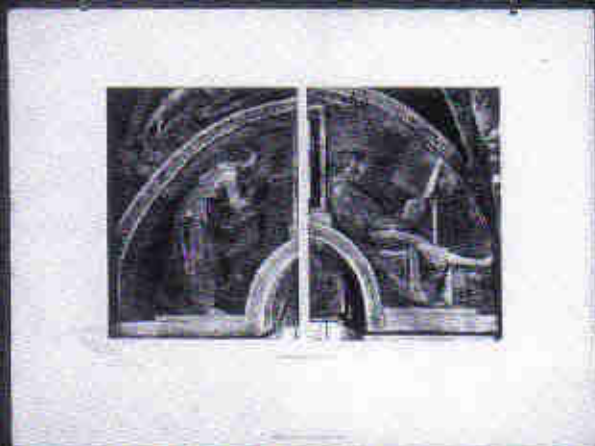
- Fresco, hacia 1511.
Roma, Vaticano, Stanza della Segnatura.

- Circolo de Baccio Bandinelli
Dibulo, hacia 1530

- Marcantonio Raimondi, según Rafael Grabados, hacia 1530

12. Concurso entre las musas y las piedras.
Ambusto a Jacopo Tintoretto
Pintura: hacia 1545
Verona, Museo Civico d'Arte del Castelvecchio





53



Olimpización junto con práctica del horóscopo y gobierno del cielo por Dios Padre. (Chigi) Ascensión

1. *Pinturas de Agostino Chigi en la cúpula de la capilla funeraria con la figura de Dios Padre y los siete planetas dirigidos por ángeles (1516)*

Luigi da Pace, según un cartón de Rafael
Mosaico, 1516
Roma, Santa María del Popolo, Cappella Chigi

2. Motivos astroológicos y mitológicos
Baldassare Peruzzi
Frescos en el techo, hacia 1510/1511
Roma, Villa Farnesina, Sala di Galatea

2^{1A} Eridano, Jupiter, Tauro

2^{1B} Eridano (detalle)

2² Cisne, Acuario, rapto de Ganimedes

2³ Lira, Apolo y Centauro

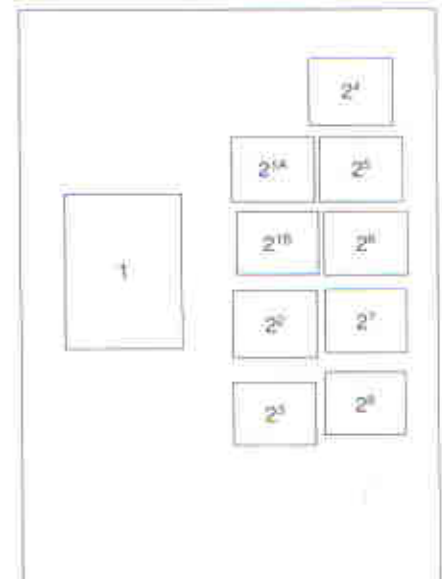
2⁴ Sagitario, Venus y Capricornio

2⁵ Hidra, Cuervo, lucha de Hércules con el león

2⁶ Saturno, Piscis, Pegaso

2⁷ Argos, Cáncer, lucha de Hércules con la hidra

2⁸ Corona Boreal, Luna, Virgo



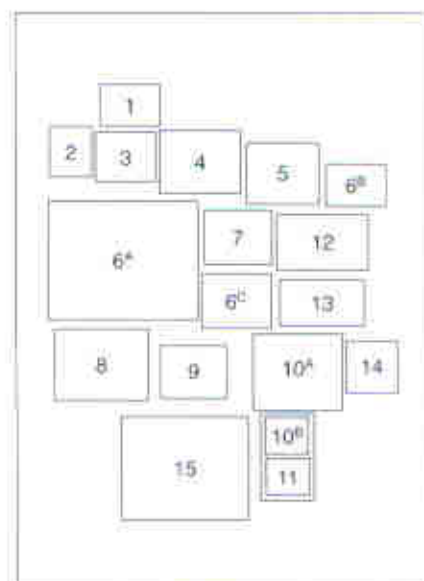
54



Juicio de París sin ascensión. Según el sar[cófago]: Peruzzi y Marcantonio. Ascensión y descenso. Narcisismo [sic.]. Plein air como sustitución del Olimpo. Prestamo Manet-Carracci. Pareja paseando

Clr DB 409 422 s 425 s 428 s 439 447 539 551

- 1 Juicio de Paris
Fuente: L'histoire de la destruction de Troye
(1484), de Jacques Millet, copia xerográfica
del ejemplar de la Königl. Bibliothek de
Dresde realizada por E. Stengel.
Meburgo/Leipzig, 1883, p. 28
- 2 Sueño de Paris; a la derecha, Mercurio
Cuadro viviente para recibir a Juana la Loca en
Bruselas, 1496
Dibujo a la pluma acuarelado, hacia 1496
Berlín, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett
- 3 Juicio de Paris
Tomado de la adaptación por Jean Miélot de
la «Épître d'Orthez» de Christine de Pisan,
1461 (Bruselas, Bibliothèque Royale, Ms. 9392,
fol. 80v), Bruselas, 1913
- 4 Juicio de Paris
Baldassare Peruzzi
Fresco, hacia 1535
Siena, Castello di Belcaro
- 5 Fuente de la juventud
Albrecht Glockendon, según Hans Sebald
Beham
Grabado (mitad izquierda), 1531-1535
- 6^A Juicio de Paris
Marcantonio Raimondi, según Rafael
Grabado, hacia 1530
- 6^B Juicio de Paris
Hans Aslinger, según Marcantonio Raimondi
Relieve, 1550
Munich, Bayerisches Nationalmuseum
- 6^C Juicio de Paris
Nicolaes Berchem, según Marcantonio Raimondi
Pintura
Twot, Villa d'Este
DB 401, 409
- 7 Juicio de Paris
Giulio Bonasone
Grabado, hacia 1565
- 8 Concierto campestre
Giorgione
Pintura, hacia 1510
París, Museo del Louvre
- 9 Juicio de Paris
Anton Raphael Mengs
Pintura, hacia 1757
San Petersburgo, Eremitage
- 10^{A-B} Dejeuner sur l'herbe
Edouard Manet
Pintura, 1863
París, Musée d'Orsay
DB 224, 402, 409, 412 s., 427 s., 430, 439, 447, 543
- 11 Dios fluvial yacente (de 6^A)
Detalle del «Juicio de Paris»
Marcantonio Raimondi, según Rafael
Grabado, hacia 1530
DB 162
- 12 Paisaje con pescadores (compañero del 13)
Annibale Carracci
Pintura, hacia 1587/1588
París, Museo del Louvre
- 13 Paisaje con escenas de caza
(compañero del 12)
Annibale Carracci
Pintura, hacia 1587/1588
París, Musée du Louvre
- 14 Paisaje con pescadores
Edouard Manet
Pintura, hacia 1860
Nueva York, Metropolitan Museum of Art
DB 376
- 15 Rubens con Hélène Fourment
Pedro Pablo Rubens
Pintura, hacia 1631
Munich, Alte Pinakothek





*Ascensión y caída (Miguel Ángel). Apoteosis de la muerte en la cruz.
Juicio Final y caída de Faetón. Atravesando la bóveda*

Cfr. DB 510.

1 Apoteosis de Augusto (en el registro inferior, erección del tropaeum)
Gemma Augustea, hacia el s. xi d.C.
Viena, Kunsthistorisches Museum

2 Noasón y su futura mujer
Miguel Ángel
Fresco de luneta, 1508-1511
Roma, Vaticano, Capilla Sixtina

3 Gran Juicio Final
Pedro Pablo Rubens
Pintura, hacia 1616
Múnich, Alte Pinakothek

4^A Vista del interior de la Capilla Sixtina,
Roma, Vaticano
DB 369, 396

4^B Juicio Final
Miguel Ángel
Fresco, 1536-1541
DB 414, 432

4^C El transporte de la columna de la
flagelación
Detalle del Juicio Final de Miguel Ángel

5 Martirio de San Felipe
Filippino Lippi
Fresco, 1502
Roma, Santa Maria Novella, Cappella Strozzi,
muro occidental

6 Tentación de San Antonio
Martin Schongauer
Grabado, escasamente posterior a 1470

7 Cristo en el limbo
Alessandro Allori
Pintura, 1578
Roma, Galleria Colonna
DB 400

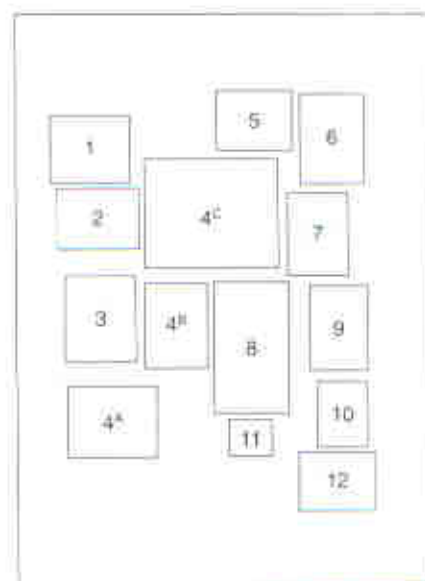
8 Caída de Faetón
Miguel Ángel
Dibujo, 1533
Windsor, Royal Collection
DB 414, 457, 510

9 Caída de Faetón
Miguel Ángel
Dibujo, 1533
Londres, Museo Británico, Department of Prints
and Drawings

10 Caída de Faetón
Miguel Ángel
Dibujo, 1533
Venecia, Accademia

11 Caída de Faetón
Maestro florentino
Dibujo, s. xv
Subasta en Múnich (Hans Goltz),
29-4-1929, n.º 152

12 Caída de Faetón
Detalle del Soffito de la Sala di Davide
Francesco Caccianiga
Imagen de la bóveda, 1778
Roma, Galleria Borghese, Sala di Davide





56



Fórmula pática de Durero. Mantegna. Copias. Orfeo. Hércules. Rapto de mujeres. Jinetes arrolladores en el Apocalipsis. Triunfo

Cfr. DB 239 s., 495

1. Primum mobile.
Alberto Durero
Dibujo, hacia 1494
Londres, Museo Británico. Department of Prints and Drawings

2. Fortuna.
Urs Graf
Dibujo, hacia 1520
Basilea, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett

3. Batalla de los dioses del mar.
Alberto Durero
Dibujo según un grabado de Andrea Mantegna, 1494
Viena, Graphische Sammlung Albertina

4. Cristo entre los doctores.
Alberto Durero
Pintura, 1506
Madrid, Colección Thyssen-Bornemisza
DB 373

5. Dibujos según cartas de tarot italianas.
Alberto Durero
1494/1495

5¹. Retórica, Londres, Museo Británico

5². Filosofía, Londres, Museo Británico

5³. Prudencia, París, Museo del Louvre

5⁴. Melpómene, París, Museo del Louvre

5⁵. Mercurio, París, Museo del Louvre

5⁶. Calope, París, Museo del Louvre

6. Los cuatro jinetes del Apocalipsis.
Alberto Durero
Grabado, hacia 1498

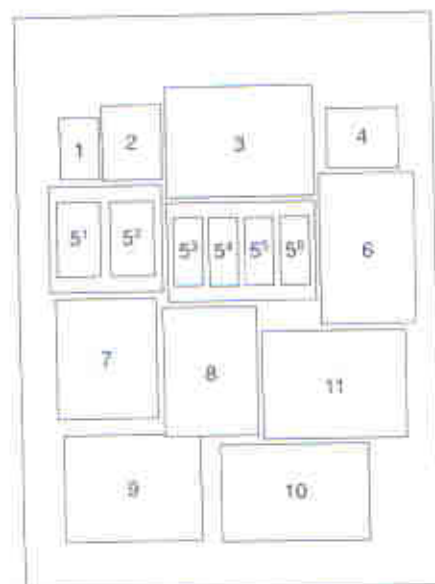
7. Muerte de Orfeo.
Alberto Durero
Dibujo, 1494
Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett
Cfr. DB 240, 253

8. Hércules combate los vicios con la virtud.
Alberto Durero
Grabado, hacia 1498

9. Hércules lucha contra los pájaros del estirpato.
Alberto Durero
Pintura, 1500
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

10. Dos grupos de un «Rapto de las sabinas».
Alberto Durero
Dibujo, 1495
Bayona, Musée Bonnat

11. Gran carro triunfal del emperador Maximiliano I (detalle).
Alberto Durero
Dibujo, 1518
Viena, Graphische Sammlung Albertina





57

Cosmología en Durero

1 Hoja volante astrologica del físico Ulsenius contra la sífilis, 1484

Enfermo de sífilis bajo la constelación planetaria del año 1484

Alberto Durero

Hoja única impresa, grabado para un texto del médico Theodericus Ulsenius. Nuremberg (Hans Mayr), 1496

2 Joven con balanza y vara (Sol iustitiae)

Alberto Durero

Dibujo, hacia 1498

San Petersburgo, Eremitage

3 Sol iustitiae

Alberto Durero

Grabado, 1498-1499

4 Durero: retrato de Kleeberger. Arriba a la izquierda, representación de seis planetas bajo el signo de Leo. A la derecha, después del dato de la edad del retratado, un signo astroológico secreto

Retrato de Johannes Kleeberger

Alberto Durero

Pintura, 1526

Viena, Kunsthistorisches Museum

DB-13

5 La Sagrada Familia en una sala con bóveda de cañón

Alberto Durero

Grabado, hacia 1500/1501

6 Mujer desnuda recostada

Alberto Durero

Dibujo, 1501

Viena, Graphische Sammlung Albertina

7 Hombre desnudo recostado con clava

Atribuido a Alberto Durero

Dibujo, 1526-1529

Boston, Museum of Fine Arts

8 La melancolía saturniana: Grabado de Durero

-Melancolía I-

Alberto Durero

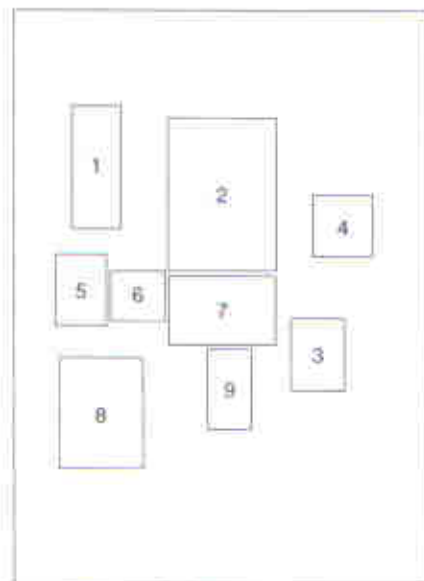
Grabado, 1514

DB 19 s. cfr. 152

9 Lápida de un prelado

Italiana, mediados del s. xv

Roma, San Giovanni in Laterano: claustro





58



Desplazamiento de los planetas hacia el Norte

1 *Los planetas como soberanos del año en portadas de libros de práctica alemanes de fines del s. XV y comienzos del XVI*
Grabados

1¹ *Marte y Júpiter*
Judicium Georgii Leymbach, Múnic, 1498

1² *Júpiter, Sol, Venus*
Judicium annuale Doctoris Johannis Gorgwin, 1516

1³ *Venus, Mercurio*
Judicium Lipsense (para 1514) por Simon Eysserman de Dillingen

1⁴ *Venus, Marte*
Judicium Cracoviense magistri Johannis de Algowia maior

1⁵ *Venus, Marte*
Practica Teutsch para 1514, por Simon Eysserman von Dillingen

1⁶ *Venus*
Judicium Cracoviense magistri Johannis y Glogovia maior

1⁷ *Venus*
Practica Teutsch para 1528, por Christoffero Hochstetter

1⁸ *Marte, Venus*
Practica Teutsch para 1527, por Christoffero Hochstetter, Nuremberg

1⁹ *Saturno, Júpiter*
Practica deutsch Georgii Leymbachs para 1498

2 *Los siete dioses de los planetas en grabados de H. Burgkmair (comienzos del s. XVI)*
Hans Burgkmair
Serie de grabados, hacia 1510

2¹ Mercurio

2² Sol

2³ Marte

2⁴ Júpiter

2⁵ Luna

2⁶ Venus

2⁷ Saturno

3 *Los siete planetas según Burgkmair, de un calendario de Lübeck para 1519*
Grabados de Eyri nyge Calender recht holdende, Lübeck (Steffen Arnsdts), 1519

3¹ Sol

3² Venus

3³ Mercurio

3⁴ Luna

3⁵ Marte

3⁶ Saturno

3⁷ Júpiter

4 *El desplazamiento de las figuras de los planetas de H. Burgkmair hacia el Norte*

4¹ *De la furberhaus de Gotinga*
Relieves con los siete dioses de los planetas, mediados del s. XVI

4²⁻³ *Saturno y la Luna junto con Marte y Venus en el ayuntamiento de Linzburgo*
Pabellón Judicial
Marten Jaster
Frescos, 1530

4⁴ *Mercurio, Luna, Venus y Sol: Casa de patios de Goslar*
Probablemente obra de Simon Stappen
Tallas, 1526

5 *Los siete planetas, según Burgkmair, en una casa de Eggenburg (Baja Austria), siglo XVI*
Hirschenhaus
Pintura esgrafiada, 1547



59



Fiestas Norte, cortesanas. Dominio de los mares - era de los descubrimientos. Virgilio. Fortuna del navegante, captura brutal (Rubens)

1 Carro festivo con motivo de la boda del gran duque Francesco I de Medici con Bianca Capello, 1579.
Grabados de Accursio Baldi y Bastiano Marsili.
Fuente: Raffaello Gualterotti, Feste delle nozze del serenissimo D. Francesco Medici (...), Florencia, 1579.

1^a La galera como símbolo de Venecia, ciudad natal de Bianca.

1^a Carro de los mares Adriático y Tirreno con forma de ballena.
DB 240.

2 Fuente de los delfines. La reina Louise y sus acompañantes como náyades.
Fuente: Baltasar de Beaujoyeux, Le ballet comique de la Royne, Paris, 1581.

3 Desfile con Neptuno y su séquito.
Fuente: Il Preludio Felice. Musicale Acclamazioni Consacrate da Signor Marco Contarini (...) all' Ernesto Augusto Duca di Bransuich, Piazzola/Veneta, 1685.

4 Vista de una plaza.
Grabado del la publicación con motivo de la entrada de Enrique II en Lyon en 1548. La magnificence de la (...) entrée (...) de Lyon. Lyon (Guillaume Rouille), 1549.

5 Entrada de María de Medici en Amsterdam, 1639.
Fuente: Caspar Barlaeus, Blyde Inkomst der alderdoorluchtighste Koninginne, Maria de Medicis, l'Amsterdam, Amsterdam (Johan y Cornelis Blaeu), 1639.

6 Representación de una batalla naval en el Amo con ocasión de la boda de Cosimo II de Medici con María Magdalena de Austria en Florencia, 1608. El barco de Glauco, quien enseña a los guerreros con músicos.
Grabado de Remigio Cantagallina según un original de Giulio Parigi, 1609.

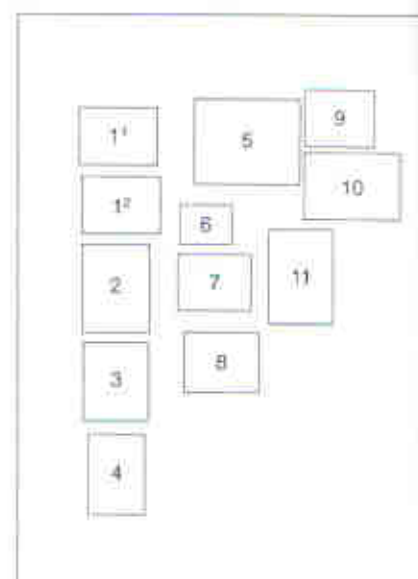
7 Fuegos artificiales para agasajar al rey Christian IV de Dinamarca en 1596 en el gran patio del palacio de Berlín.
Fuente: Jacobi Francisci, Historicae relationis continuatio, 1596.

8 Trunfo de Neptuno y Anfitrite a la izquierda, Fortuna.
Cornelis Schut.
Grabado, hacia 1636.

9 Neptuno cede su poder a Felipe IV.
Grabado de Cornelis Schut.
Fuente: Guillelmus Bécarius, Serenissimi principis Ferdinandi (...) triumphalis introitus, Amberes, 1636, lám. de p. 54.

10 -Etiam servamur in urdis-
Fuente: Pieter Nolpe, Beschryvinge vande Blyde Inkomst (...) van Haare Majesteit van Groot-Britanien, Vrankryk, en Jertand. Tot Amsterdam, Den 20 May, 1642, Amsterdam (Nicolaes van Ravesteijn), 1642.

11 Arco del triunfo para la entrada del rey Carlos II en Londres.
David Loggan.
Grabado, 1661.





60



Neptuno como «Dios servidor», Quos ego tandem. «Virgilio»

Cfr. DB 432

1 Neptuno y Minerva
Escuela de Fontainebleau. ¿Antonio Fantuzzi?
Grabado, 2.ª mitad del s. XVI

2 Cosímo I de Medici pasa revista a las
fortificaciones de Elba. En el mar,
Neptuno con Securitas
Giorgio Vasari
Fresco, hacia 1556/1557
Firencia, Palazzo Vecchio, Sala di Cosímo I

3^A Neptuno
Jacopo Sansovino
Estatua de mármol, 1554-1568
Venecia, Palazzo Ducale, Scala dei Giganti

4 Fontana di Trevi
El grupo de Oceanio de Pietro Bracci
Mármol, 1762
Roma

5 «Quos ego» (Neptuno aplaca las olas)
Marcantonio Raymond, según Rafael
Grabado, hacia 1530

6 «Quos ego» (Neptuno aplaca las olas)
Giulio Bonasone
Grabado, hacia 1540

7 Neptuno hace naufragar el barco de Odiseo
Gobelino de la serie «Historia de Telémaco»,
desde 1527
El Escorial, Monasterio de San Lorenzo el Real

8 Neptuno
Philipp Galle, según Adrian Collaert
Grabado, hacia 1589

9 Triunfo de Neptuno
Cornelis Bos
Grabado, 1532

10 Alegoría de la abdicación de Carlos V
Frans Francken II
Pintura, hacia 1636
Amsterdam, Rijksmuseum

11 Triunfo de Neptuno
Marco Angiolo del Moro
Grabado, 2.ª mitad del s. XVI

12^A «Quos ego» (Neptuno aplaca las olas)
De la serie de cuadros para la entrada del
cardenal-infante Fernando en Amberes
Pedro Pablo Rubens
Pintura, 1635
Dresde, Staatliche Kunstsammlungen,
Gemäldegalerie
DB 432

12^B «Quos ego» (Neptuno aplaca las olas)
Grabado de Theodor van Thulden, según
Pedro Pablo Rubens, 1642. De Casperus
Gevartius: *Pompa Introitus Ferdinandi
Austriaci ... In urbem Antverpiam*. Amberes
(1641-1642), frente a p. 15
DB 16

13 Triunfo de Neptuno y Tetis
Jacob Matham, según Bartholomäus Spranger
Grabado, hacia 1620

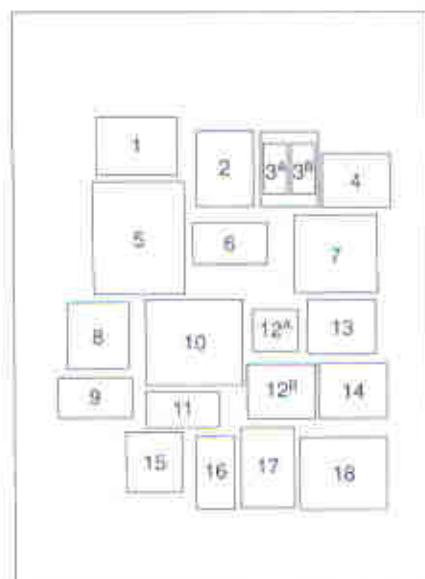
14 Neptuno y Anfítrite
Sébastien de Clerc, según Charles Le Brun
Fuente: André Felibien, *Tapisseries du Roy, où
sont représentés les quatre éléments et les
quatre saisons*, París, 1670; n.º 13 (1.ª ed.,
1668)

15 Rapto de Psique por Neptuno
Pietro del Po, según Giulio Romano
Grabado, 2.ª mitad del s. XVI

16 Neptuno
Grabado según las pinturas del techo de Paolo
Veronese en Venecia, Palazzo Ducale, Sala di
Consiglio
Fuente: Valentin Lefebvre, *Opéra selectiora
quae Titianus (...) et Paulus Calliarum Veronenis
inventarunt ac pinxerunt*, 1.ª ed., 1680, 2.ª ed.,
1682

17 Neptuno
Atribuido a Giorgio Ghisi, según Perino del
Vaga
Grabado, hacia 1550

18 Rapto de Europa
Jacob Jordaens
Pintura, hacia 1646
Brunswick, Herzog Anton Ulrich Museum





Patética barroca del rapto. Teatro

11³ Orfeo y los animales.
Antes atribuido a Roelant Savery.
Pintura, 1.ª mitad del s. xvii
Verona: Museo Civico d'Arte del Castelvecchio

2 Fuente. Jacob Struys, Ontschakingh van Proserpina. Met de Bruylot van Pluto. Ghespeelt op de Amsterdamsche Academie, Amsterdam, 1634.

2¹ Plutón, Venus y Amor.

2^{2A} Rapto de Proserpina. Portada
DB 17, ch. 35

2^{2B} Rapto de Proserpina.
Antonio Tempesta.
Agua fuerte (con inversión lateral), 1606

3 Rapto de Proserpina.
Pedro Pablo Rubens.
Pintura, 1636-1638.
Madrid: Museo del Prado.
DB 16

4 Rapto de Proserpina.
Pieter Claesz. Soutman según un dibujo de Pedro Pablo Rubens (1615-1620).
Agua fuerte, hacia 1640.

5 Rapto de Proserpina.
Dibujo holandés, 2.ª mitad del s. xvi.
Gotinga: Universitätsammlungen

6 El héroe aprovecha la oportunidad de la paz.
Pedro Pablo Rubens.
Boceto al óleo, hacia 1628.
Vaduz: Liechtensteinsche Gemäldegalerie

7 El Contento.
Nikolaus Knüpfer.
Pintura, 1651.
Schwerin: Staatliches Museum

8 El navio de Fortuna.
Fuente: Joost van den Vondel.
Der Zee-Vaert-Loef. Derde Boeck, 1623

9 Fortuna.
Pedro Pablo Rubens.
Boceto al óleo, hacia 1636.
Berlín: Staatliche Museen, Gemäldegalerie.
DB 254

10^{A-B} Rapto de Proserpina.
Detalle de «Alejando Magno en el taller de Apelles».
Willem van Haecht.
Pintura, 1628.
La Haya: Mauritshuis.
DB 17

11 Rapto de Proserpina.
Rembrandt.
Pintura, probablemente hacia 1630.
Berlín: Staatliche Museen, Gemäldegalerie

12 Rapto de Proserpina.
Nicolaes Moeyaert.
Pintura, hacia 1635.
Hacia 1930 en la Galería Ehrhardt, Berlín.

13 Rapto de Proserpina.
Fuente: Les quinze livres de la metamorphose D'Ovide avec des Remarques par Banier, 2 vols., Amsterdam, 1732, vol. 1, p. 162.

14 Júpiter y Ceres.
Fuente: Jacob Struys, Ontschakingh van Proserpina. Met de Bruylot van Pluto. Ghespeelt op de Amsterdamsche Academie, Amsterdam, 1634, p. 30.

15 El sacrificio de Ifigenia o el sacrificio de la hija de Jefe.
Copia de un dibujo de Rembrandt, hacia 1655.
Dibujo.
Londres: Museo Británico, Department of Prints and Drawings

16 Matanza de los inocentes en Belén.
Bernard Picart.
Grabado para Barthold Hinrich Brockes, Verteutscher Bethlehemitischer Kindermord des Ritter Marino, Tübinga, 1739.

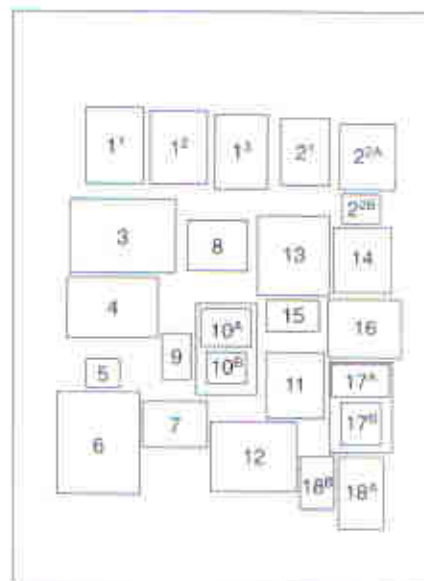
17^A Sacrificio de Polixena.
Fuente: Samuel Coster, Polyxena, Amsterdam, 1630 (?).
DB 417

17^B Fuente: Joost van den Vondel, De Amsterdamsche Hekuba. Teurspel, Amsterdam, 1626.

18 Adoración de los Reyes Magos.
Crispijn de Passe el Viejo, según Jacques de Bellange.
Grabado, hacia 1600.

18^A Vista general

18^B Detalle con portadoras de enseres.





Juramento y alzamiento sobre un escudo en el teatro. «Art officiel»

1 Ovación de los soldados-franceses al conde de Holland
Fuente: Jan Wagenaar, *Vaderlandsche Historie* (), vol. 3, Amsterdam, 1750, p. 226

2 Alzamiento de Brinio sobre un escudo
Otto van Veen
Pintura, 1612
Amsterdam, Rijksmuseum

3 Alzamiento de Brinio sobre un escudo
Antonio Tempesta, según Otto van Veen
Agua fuerte de Batavorum cum Romanis
Beilum, Ámberes, 1612, p. 5

4 Apoteosis de Sabina
Relieve del llamado Arco de Portogallo, originalmente en el Campo de Marte, Roma, hacia el 140 d.C.
Roma, Palazzo dei Conservatori

5 Alzamiento de Brinio sobre un escudo
Jan Lievens
Fuente: El ciclo pictórico sobre las guerras de liberación de los batavos contra los romanos para el ayuntamiento de Amsterdam, 1661

5^A Papel sobre lienzo, Amsterdam, Historisches Museum

5^B Pintura, Amsterdam, ayuntamiento, hoy Palacio Real

6 Alzamiento sobre un escudo y coronación de David
Grabado que copia una ilustración de un códice bizantino de la Biblia, 1.^a mitad del s. X
Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. grec. 139, fol. 6v

7 Cuadros vivientes para la celebración del armisticio de 1609, Historia de Tarquinio y Lucrecia
Claes Jansz. Vesscher
Grabado con los Tableaux Vivants organizados en Amsterdam el 5-5-1609 por P. C. Hoof para la Rederijker-Kammer «In Liefde Breyenda»
Amsterdam, 1609

7¹ Vista general

7² En medio: vista del escenario

7³ Segunda escena, derecha abajo: Bruto jura con sus camaradas vengar la deshonra de Lucrecia por el hijo del rey

7⁴ Tercera escena de la fila superior
Lucrecia se quita la vida ante sus vengadores

7⁵ Escena de la derecha, abajo: el rey, derrocado, es desterrado, y Bruto elegido cónsul

8 Alzamiento de Brinio sobre un escudo
Boceto para el ciclo pictórico sobre las guerras de liberación de los batavos contra los romanos para el ayuntamiento de Amsterdam
Govaert Flinck
Dibujo, 1659
Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett

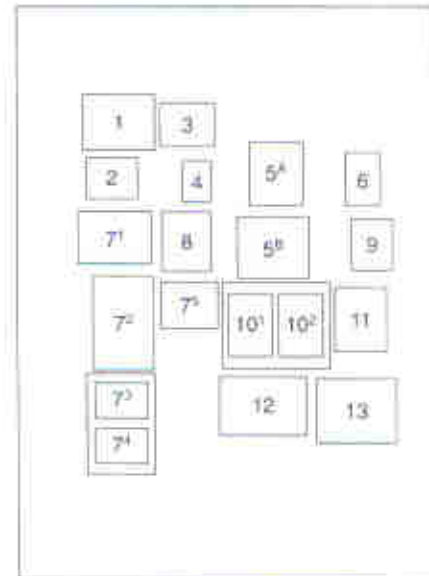
9 Alzamiento sobre un escudo
Fuente desconocida

10¹⁻² Alzamiento de Carlos I sobre un escudo
Dibujo para el mausoleo de Carlos I por Christopher Wren, 1678
Grining Gibbons
Oxford, All Souls College

11 Frontispicio de *Hersteide Vorst, ofte Geluckigh ongeluck*, de Jan Bara
Amsterdam, 1650

12 «Féridg: Valborgsmåssa antonen, 1915»
Londres, Instituto Warburg

13 Apoteosis de Napoleón (alzamiento sobre un escudo)
Andrea Appiani
Fresco del techo, 1808
Milán, Palazzo Reale (destruido en la Segunda Guerra Mundial)
DB 449 s.





*Lo contrario, Rembrandt. Última Cena: Claud. Civ., Cena, Júpiter c. Filemón y Baucis.
¿Por qué la «ninfa» con Sansón? Matanza de los inocentes (modelo) «mujer enfurecida»*
Cfr. DB-6: 69, 117, 286

1 La conjuración de Claudio Civil
Otto van Veen
Pintura, 1612
Ámsterdam, Rijksmuseum

2 La ceguera de Simón
Rembrandt
Pintura, 1636
Fráncfort, Städtisches Kunstinstitut

2^a Vista general

2^b Detalle

3 La conjuración de Claudio Civil
Dibujo tomado de un cuadro de Govaert Flinck
(terminado por Jürgen Ovens) del ciclo
pictórico sobre las guerras de liberación de los
botavos contra los romanos para el
ayuntamiento de Ámsterdam, hoy Palacio Real
Mary Warburg
Londres, Instituto Warburg

4 La conjuración de Claudio Civil
Govaert Flinck
Dibujo, 1659
Hambúrguer Kunsthalle, Kupferstichkabinett

5 La conjuración de Claudio Civil
Antonio Tempesta
Grabado de Batavorum cum Romanis
Bellum, Ámsterdam, 1612, p. 4

6 Vista interior del ayuntamiento de
Ámsterdam
Gerrit Lambert
Dibujo, hacia 1750

7 Procesión eucarística, Roma, 25-7-1929
el papa Pío XI, en un sitial, portando la
cruzada
Recorte del Hamburger Fremdenblatt, n.º 208,
edición vespertina del 29-7-1929, p. 9

8 Banquete de la asociación estudiantil
Fraternitas
Recorte del Hamburger Fremdenblatt, n.º 208,
edición vespertina del 29-7-1929, p. 9

9 La conjuración de Claudio Civil
Rembrandt
Pintura, 1661
Estocolmo, Nationalmuseum
DB 26, 35, 39, 58, 247, 549

10 Última cena
Rembrandt, según Leonardo da Vinci
Dibujo, hacia 1635
Nueva York, Robert Lehman Collection

11^a Detalles de 10

11^b Última cena
Giovanni Pietro Birago, según Leonardo da
Vinci, grabado, hacia 1550

11^a Escena de mesa
Rembrandt
Dibujo, hacia 1635
Londres, Museo Británico, Department of Prints
and Drawings

11^b Escena de mesa
Discípulo de Rembrandt
Dibujo, s. xvi

11^c Última cena
Gerbrand van den Eeckhout
Pintura, 1664
Ámsterdam, Rijksmuseum

11^d Cristo con diez apóstoles sentados a una
mesa
Escuela de Rembrandt
Dibujo, hacia 1660
Berlín, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

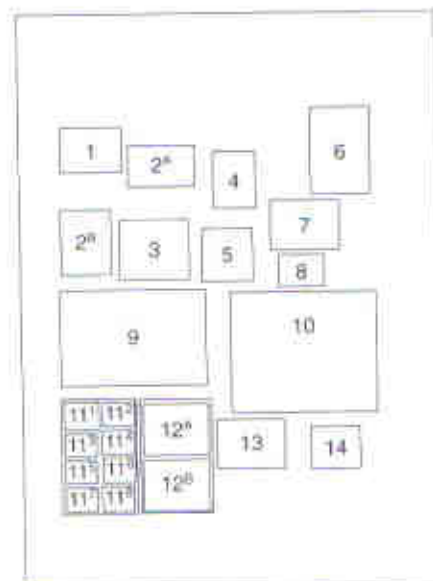
11^e Última cena
Discípulo de Rembrandt
Dibujo, fines del s. xvi
Berlín, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett
DB 22

12^a La conjuración de Claudio Civil
Rembrandt
Dibujo, hacia 1661
Múnich, Staatliche Graphische Sammlung

12^b Detalle

13 Última cena
Leonardo da Vinci
Fresco, 1495-1497
Milán, Santa María delle Grazie (refectorio)

14 Júpiter y Mercurio con Filemón y Baucis
Rembrandt
Pintura, 1658
Washington, National Gallery of Art





*Medea en el teatro y e. R'dt [y en Rembrandt] - Espacio para reflexionar:
Art oficial con el pathos de la matanza de los inocentes. Mujeres en la batalla.
Batalla sobre el puente. Tácito reemplaza a Ovidio.*

1. Boda de Creusa y Jasón.
Rembrandt
Ilustración para la representación de «Medea»
de Jan Six.
Aguafuerte, 1648

2. Ilustraciones para la representación de
«Medea» de Jan Vos, Amsterdam
(Lescaillie), 1668
DB 162

2¹ Medea mata a su hermano Absirto

2² Medea huye en el carro de dragones
atados

2³ Medea huye en el carro de dragones
atados
De la edición de Amsterdam, 1718

3. Matanza de los inocentes en Belén
(detalle con mujer de rodillas)
Marcantonio Raimondi, según Rafael
Grabado, 1.^a tercio del s. xv

4. Claudio Civil parte para la batalla de
Xanten y se despide de su mujer y sus
hijos (detalle con mujer de rodillas de 7)
Jürgen Owens
Dibujo para el ciclo pictórico sobre las guerras
de liberación de los bátavos contra los
romanos para el ayuntamiento de Amsterdam,
hacia 1662
Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett

5. Los bátavos cercan a los romanos en
Vetera
Pintura, 1612
Otto van Veen
Amsterdam, Rijksmuseum

6. El pueblo bátavo en la batalla de Xanten
Antonio Tempesta, según Otto van Veen
Aguafuerte de Batavorum cum Romanis
bellum, Amberes, 1612, p. 8

7. Claudio Civil camino de la batalla
de Xanten
Jürgen Owens
Dibujo para el ciclo pictórico sobre las guerras
de liberación de los bátavos contra los
romanos para el ayuntamiento de Amsterdam,
hacia 1662
Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett
DB 299

8^{1,2} Claudio Civil camino de la batalla de
Xanten
Jürgen Owens
Dos dibujos para el proyecto del ciclo pictórico
sobre las guerras de liberación de los bátavos
contra los romanos para el ayuntamiento de
Amsterdam, hacia 1662
Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett
DB 299

9. Claudio Civil camino de la batalla
de Xanten

Ferdinand Bol
Dibujo para el ciclo pictórico sobre las guerras
de liberación de los bátavos contra los
romanos para el ayuntamiento de Amsterdam,
hacia 1659
München, Staatliche Graphische Sammlung

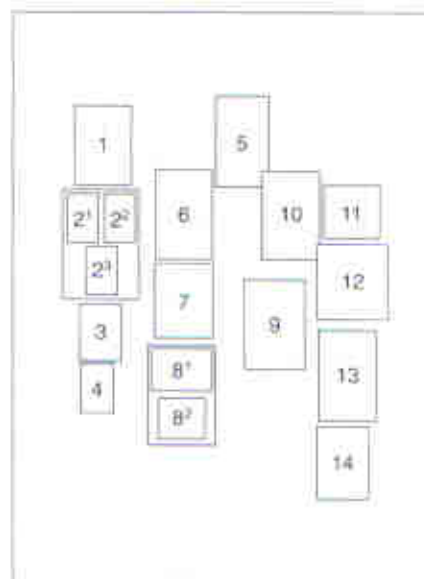
10. Negociación entre Claudio Civil y Quinto
Petilio Cerealis sobre el puente destruido
Otto van Veen
Pintura, 1612
Amsterdam, Rijksmuseum

11. Negociación entre Claudio Civil y Quinto
Petilio Cerealis sobre el puente destruido
Antonio Tempesta, según un dibujo de Otto
van Veen
Aguafuerte de Batavorum cum Romanis
bellum, Amberes, 1612, p. 36

12. Negociación entre Claudio Civil y Quinto
Petilio Cerealis sobre el puente destruido
Ferdinand Bol
Proyecto presentado al concurso para el ciclo
pictórico sobre las guerras de liberación de los
bátavos contra los romanos para el
ayuntamiento de Amsterdam.
Pintura, hacia 1600
Amsterdam, Rijksmuseum

13. Negociación entre Claudio Civil y Quinto
Petilio Cerealis sobre el puente destruido
Nicolas Le Grand
Fresco, 1697
Amsterdam, ayuntamiento, hoy Palacio Real

14. Negociación entre Claudio Civil y Quinto
Petilio Cerealis bajo la mirada de la
muchacha holandesa
Noach van der Meer el Joven
Grabado para la epopeya «Claudius Civilis»
de Joannes Le Francq van Berkhey,
Amsterdam, 1764





Reflexión: Pedro en Masaccio, Rafael, R'di. Distancia: curación sin contacto.

100 Gl-Blatt [=Hundertguldenblatt], hoja de los 100 florines].

Pisanello - Transformación e. R'di- = cambio interior. Magnanimidad de Escipión

1. Curación con la sombra de Pedro
Masaccio
Fresco, hacia 1425
Firencia, Santa Maria del Carmine, Cappella
Brancacci
DB 538

2. Pedro y Juan curan a los paralíticos ante
la puerta del templo
Rembrandt
Aguafuente, 1659

3. Pedro y Juan curan a los paralíticos ante
la puerta del templo
Rembrandt
Aguafuente, composición única, hacia 1629
Amsterdam Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet

4. Medalla de Gianfrancesco Gonzaga
Antonio Pisanello
Hacia 1446/1447

4^A. Anverso: perfil de Gianfrancesco Gonzaga

4^B. Reverso: el margrave a caballo

5. Grupo de caballería en la montaña
Antonio Pisanello
Dibujo, hacia 1450
París, Museo del Louvre, Colección Vailardi

6. Las tres cruces
Rembrandt
Aguafuente, 3.^a composición, 1653
(Cortado en la fotografía)

7. Las tres cruces
Rembrandt
Aguafuente, 4.^a composición, 1661

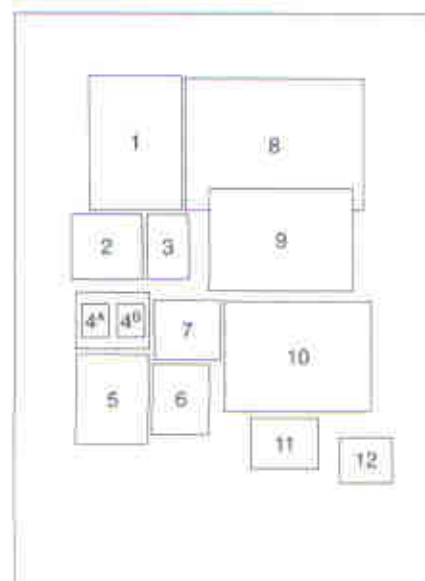
8. El dinero del César
Masaccio
Fresco, hacia 1425
Firencia, Santa Maria del Carmine, Cappella
Brancacci

9. Pedro recibe las llaves
Taller de Rafael
Cartón para tapiz, 1515
Londres, Victoria and Albert Museum

10. Cristo bendice a niños y cura enfermos (la
«hoja de los cien florines»)
Rembrandt
Aguafuente, hacia 1649

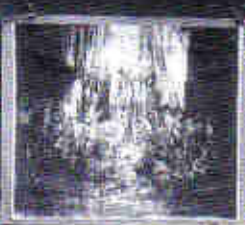
11. Magnanimidad de Escipión
Jan Steen
Pintura, hacia 1672
Hasta 1912, Col. Weber, Hamburgo, hoy en
lugar desconocido
DB 254

12. Magnanimidad de Escipión
Copia de un cuadro de Jan Lievens
Pintura, 1640
Artes en Leiden, Ayuntamiento (1929 quemada)





74



Anatomía mágica. Examen de los intestinos - Búsqueda del asiento del alma.
Anatomía científica = contemplación por afluencia del llanto fúnebre.
Anatomía animal, patética y contemplativa [cfr. Carpaccio]

1. Pedro y Pablo
 Guido Reni
 Pintura, 1605
 Milán, Pinacoteca di Brera

2. Examen del hígado
 De Conrad Lycosthenes, Wunderwerck oder
 Gottes unergründliches vortibden (...), durch
 Joh. Herold (...) verteutschit, Basilea, 1557,
 p. CXCI

3. Hipócrates y Demócrito
 Nicolaes Berchem
 Pintura, hacia 1650
 Blaschkow, Colección G. v. Mallmann, trasl.
 Lepke, Berlin, 12-6-1918
 DB 273

4. Hipócrates y Demócrito
 En primer plano, un preparado anatómico
 Jacob Adriaensz. Backer
 Pintura, hacia 1630
 Milwaukee, Colección Alfred Bader
 DB 254, 273

5. Hipócrates y Demócrito
 Nicolaes Moeyaert
 Pintura, hacia 1636
 La Haya, Mauritshuis

6. Hipócrates y Demócrito
 Nicolaes Moeyaert
 Pintura, hacia 1635
 Nimeg, Stichting Remier Post

7. Sepultura de Crato con un sarcófago
 ornamentado como en la Antigüedad
 Bajorrelieve en bronce, Norte de Italia,
 hacia 1480
 Viena, Kunsthistorisches Museum

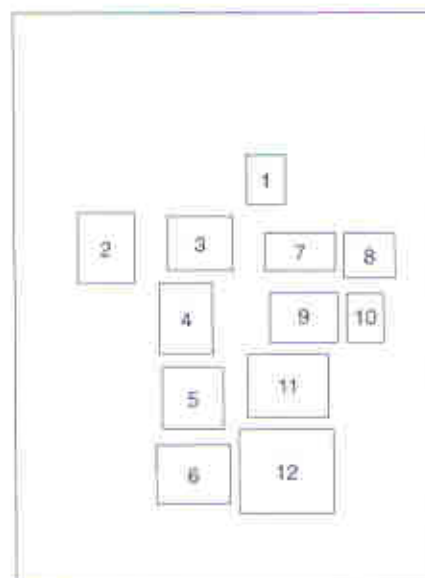
8. Escena de examen anatómico
 Grabado procedente de Bartholomaeus
 Anglicus, Le propriétaire des choses, livre V, trad.
 francesa de Jehan Corbichon, ed. de Pierre
 Fargel, Lyon (Jean Jenni le Diamantier), 1500

9. Llanto por el Condotiere
 Gattamelata de Nanni
 Jacopo Francia
 Grabado, hacia 1525

10. Escena de examen anatómico
 Grabado del título del juego de carnaval:
 Jemerliche tag über die Todten fressen,
 Basilea, hacia 1521/1525, impreso por
 Pamphilus Gengenbach, probablemente
 también autor del mismo
 DB 494

11. La lección de anatomía del Dr. Nicolaes
 Tulp
 Rembrandt
 Pintura, 1632
 La Haya, Mauritshuis

12. La lección de anatomía del Dr. Jan
 Deyman
 Rembrandt
 Pintura, 1656
 Amsterdam, Rijksmuseum





Protección del niño en peligro: Tobiazzolo y descanso en la huida = Elsheimer - R'dt. Regreso del templo, La madre como Niohe (Pieter v. d. Borcht) y como figura vestida (R'dt). Madre protectora desamparada
Cfr. DB 285

1. Tobías y el ángel
Hendrick Goudt, según Adam Elsheimer
Grabado, 1613
Cfr. DB 287

2. Tobías y el ángel
Hercules Seghers, según Hendrick Goudt y Adam Elsheimer (cfr. 1)
Aguafuente, posterior a 1613
DB 151

3. Huida a Egipto
Plancha preparada por Rembrandt para el aguafuente «Tobías y el ángel», de Hercules Seghers (cfr. 2)
Aguafuente, hacia 1653

4. Paisaje con río
Bartholomäus Breenbergh
Grabado, 1639

5. Alejandro Magno en el taller de Apolo
Wijlem van Haecht
Pintura, 1626
La Haya: Mauritshuis

6. Estatua de mujer vestida (Sabina)
Copia romana (hacia 100-130 d.C.) de un original griego de fines del s. IV a.C.
Florencia, Loggia de Lanzi

7. La Sagrada Familia regresa de Egipto
Pintura, flamenco, hacia 1620
Nueva York, Metropolitan Museum of Art
DB 300, 345, cfr. 298

8. Hija de Niohe
Del grupo florentino de Niohe (copia romana de un original griego de fines del s. IV a.C.)
Florencia, Galleria degli Uffizi
Fuente: Joanne-Baptista de Cavalleris, *Antiquarum statuarum orbis Romae liber tertius et quartus*, Roma, 1594, lám. 19
DB 296 s.

9. Eccelesia
Dibujo tomado de un detalle de un sarcófago
(Perusa, San Bernardino, altar mayor, antes sepulcro de San Egidio, s. IV d.C.)

10. Pieter van der Borcht
Fuente: Hendrik Jansen Barefeld, *Imagines et figurae Bibliorum*, publicado con el nombre de Jacobus Vilius (= Christoffel Plantijn), Leiden, 1580/1581 (= 1584/1585)
DB 285 s., 297 s.

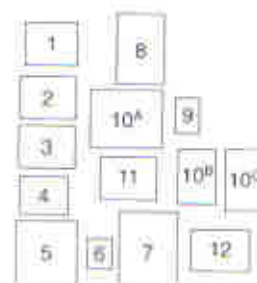
10^A. Cristo entre los doctores, vista general

10^B. Cristo regresa del templo con sus padres, detalle

10^C. Detalle en inversión lateral

11. Cristo regresa del templo con sus padres
Rembrandt
Aguafuente, 1654

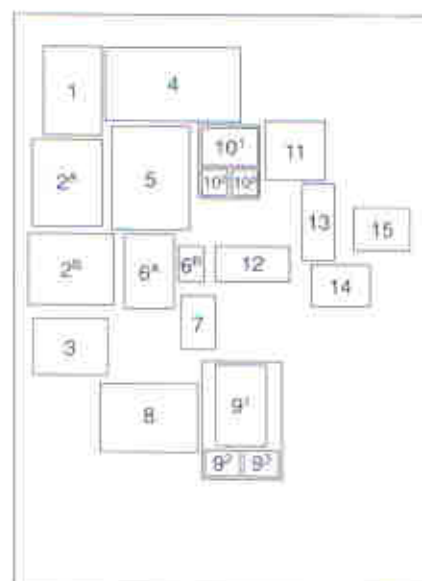
12. La Sagrada Familia regresa de Egipto
Copia de F. J. Kaufmann de un cuadro de Jarlánus Zick (Coblenza, colección privada)
Pintura, 1791
Maguncia, Mittelrheinisches Museum





Delacroix, Medea y matanza de niños. Marca: Barbados - Quos ego tandem, Francia - Semeuse, Aretusa. Niké y Tobiuzzolo en la publicidad. Monumento a Hindenburg como apotensis inversa. Goethe «24 patas»

- 1 Medea
Eugène Delacroix
Pintura, 1838
Lille, Musée des Beaux-Arts
Cfr. DB 211
- 2^a La matanza de Quilos
Eugène Delacroix
Pintura, 1824
París, Museo del Louvre
- 2^a Madre muerta con niño
Copia de «La matanza de Quilos», de Delacroix
(detalle)
Praga, Nationalgalerie
- 3 Decadracma de Siracusa, Aretusa,
hacia el 400-390 a.C. (reverso de 11)
Cfr. DB 34
- 4 Campeonato de verano del Club de Golf
de Hamburgo en Flottbek
Recorte del Hamburger Fremdenblatt n.º 208,
edición vespertina del 29-7-1929, p. 9
- 5 La campeona de golf Erika Sellischopp
DB 49, 181, 502
- 6 «Comed pescado»
- 6^a Cubierta de un «Libro de cocina del
pescado»
- 6^b Anuncio en Hamburger Nachrichten del
15-4-1928
DB 551
- 7 Semeuse
Oscar Roty
Sello de correos francés
- 8 «Triunfo de la juventud» (Victoria)
Anuncio de 4711 Matt-Creme
DB 651
- 9¹ Sello de la Casa Real de Inglaterra, 1662
Reverso: Carlos II como Neptuno
Anverso: la reina Catalina, esposa de Carlos II,
desde 1662-1677
DB 80, 83
- 9^{2,3} Dos sellos de correos conmemorativos de
Barbados, 1897, «La reina Victoria en el
carro de las caracolas», dibujado por
E. F. S. Bowen. Inscripción: «Et penitus
toto regnantes orbe Britannos»
DB 33, 40, 62, 80 a., 83, 87, 95, 119, 123, 132, 134, 135
- 10¹ Sello de la Casa Real de Inglaterra, 1662
Reverso: Carlos II como Neptuno
- 10^{2,3} Dos sellos de correos conmemorativos
de Barbados, 1897, «La reina Victoria en
el carro de las caracolas», dibujado por
E. F. S. Bowen. Inscripción: «Et penitus
toto regnantes orbe Britannos»
- 11 Cuadriga con auriga coronado por Niké
Decadracma de Siracusa, Aretusa,
hacia el 400-390 a.C. (anverso de 3)
- 12 «Hada del hogar»
Anuncio de papel higiénico
- 13 «Verano, sol, aire y agua. Con la Hapag
en el mar del Norte»
Anuncio de la Hapag [Hamburg-Amerikanische
Packetfahrt AG, compañía naviera]
DB 551
- 14 «Con la Hapag en el balneario del mar
del Norte»
Portada del horario de trenes de verano de 1927
- 15 Monumento a Hindenburg en la Plaza de
Hindenburg de Helgoland. Tarjeta postal
Cfr. DB 537





77



Iglesia y Estado. El poder religioso renuncia al poder secular

1 Firma de los tratados de Letrán por Mussolini y el papa Pío XI.
Roma, 11-2-1929
Fotos de agencia
Londres, Instituto Warburg

1¹ De izquierda a derecha: monsignore Pizzardo, monsignore Borgoncini-Duca, cardinal secretario de Estado Gasparri, Mussolini, Rocco y Giunta
Foto: Agencia L.U.C.E., Roma
Cfr. DB 406 s., 407, 410

1² De izquierda a derecha: Pacelli, Pizzardo, Borgoncini-Duca, Gasparri, Mussolini, Rocco y Giunta
Foto: Agencia L.U.C.E., Roma

1³ En medio, Gasparri, a la derecha, Mussolini
Foto: Agencia Eugenio Bisi, Roma

2 Misa solemne consecuente con la firma de los tratados de Letrán. Roma, 12-2-1929
Fotos de agencia
Londres, Instituto Warburg

2¹ Misa papal en la parroquia de San Pedro
Foto: agencia desconocida

2² Basílica de San Pedro, fachada
Foto: Agencia L.U.C.E., Roma

2³ Multitud en la Plaza de San Pedro
Foto: Agencia Editioni d'Arte Pandimiglio, Roma

3 Ratificación de los tratados de Letrán, Roma, 7-6-1929
Fotos de agencia
Londres, Instituto Warburg

3¹ Gasparri y De Vecchi
Foto: Agencia Fotografía Pontificia G. Felici, Roma

3² De Vecchi en San Pedro
Foto: Agencia Fotografía Pontificia G. Felici, Roma

3³ Ratificación de los tratados
Foto: Agencia Fotografía Pontificia G. Felici, Roma

3⁴ Mussolini, recibido por un representante del Vaticano
Foto de agencia. Procedencia y lugar de conservación desconocidos

3⁵ Mussolini y acompañantes
Procedencia de la fotografía desconocida

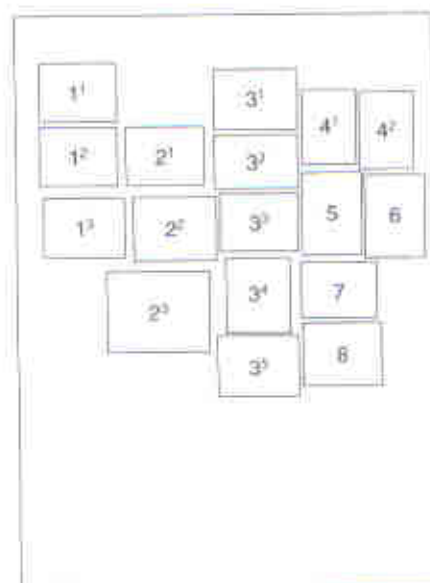
4^{1,2} Primer telegrama del papa Pío XI al rey Vittorio Emanuele II desde la nueva estación telegráfica, Città del Vaticano (frente y dorso)
Fotos: Agencia Fotografía Pontificia G. Felici, Roma
Londres, Instituto Warburg

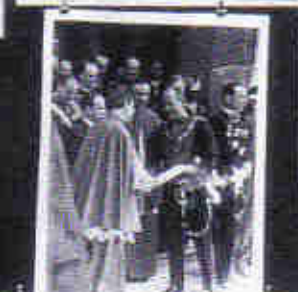
5 Ratificación de los tratados de Letrán. Firmas del rey Vittorio Emanuele II y de Mussolini
Foto: Agencia Fotografía Pontificia G. Felici, Roma
Londres, Instituto Warburg

6 Ratificación de los tratados de Letrán. Firma del papa Pío XI
Foto: Agencia Fotografía Pontificia G. Felici, Roma
Londres, Instituto Warburg

7 El comisario Rosati, el coronel Hirschbühl (comandante de la guardia suiza) y el representante oficial de la policía italiana
Foto: Agencia F. D'Amico, Roma
Londres, Instituto Warburg

8 El obispo cardinal Math visitando la factoría Fiat en Turín, junio de 1929
Foto: Agencia L.U.C.E., Roma
Londres, Instituto Warburg





78

Misa. Comer a Dios. Bolsena, Botticelli. Paganismo en la Iglesia. Milagro de la hostia sangrante. Transustanciación. Criminales italianos recibiendo la extremaunción

Milagro de la hostia sangrante. Transustanciación. Criminales italianos recibiendo la extremaunción

-



La idea de imagen artística en Aby Warburg: el *Atlas Mnemosyne* (1924-1929)

Fernando Checa

Una interpretación habitual de la historiografía artística del siglo xx divide a las partes más sustanciales de ésta en dos grandes corrientes, el formalismo y la iconografía. Mientras la primera haría hincapié en los aspectos estilísticos, estéticos y fundamentalmente formales (la tradición de autores como Alois Riegl [1858-1905] o Heinrich Wölfflin [1864-1945]), la segunda contemplaría la Historia del arte desde el punto de vista de los contenidos y los temas representados (el héroe de esta tendencia sería Erwin Panofsky [1892-1968], y tendría su precedente en los estudios de Aby Warburg)¹.

Naturalmente que esto es una simplificación, ya que todo se produjo de una manera más compleja². Pero éste no es el tema de las presentes páginas. Si que nos interesa resaltar, sin embargo, que la figura de Aby Warburg (1866-1929), si la consideramos, de manera reductiva, como la del «padre» de la iconología y la iconografía, disminuye considerablemente su importancia y significación en el debate historiográfico europeo de las primeras décadas del siglo xx. La totalidad de su obra publicada hasta este momento, la que poco a poco va emergiendo fundamentalmente de su archivo conservado en Londres, y muy en especial su último proyecto, que quedó incompleto e inacabado y que queremos presentar en estas páginas, el álbum de imágenes *Mnemosyne*, muestra una personalidad mucho más rica, compleja y decisiva en el desarrollo de la teoría cultural de la imagen artística y de la Historia del arte en los treinta primeros años del pasado siglo.

Esta es la razón por la que cada día que pasa aumenta el interés por la figura y personalidad de Aby Warburg con una bibliografía creciente y, a ratos, inabarcable³. Por ello, y con el fin de centrar el papel que *Mnemosyne* posee en la trayectoria intelectual de su autor, quizá lo mejor sea trazar una síntesis biográfica de Warburg pues, como veremos, en pocos autores como el que nos ocupa, vida y desarrollo intelectual se encuentran tan entremezclados⁴.

Aby Warburg nació en 1866 en el seno de una más que acomodada familia de banqueros de Hamburgo de origen judío⁵. Con ello queremos llamar la atención hacia dos de los hechos que, más adelante, utilizaría el mismo Warburg para autocaracterizarse en una famosa frase: «Ebreo de sangre, Amburghese di cuore, d'anima fiorentino»⁶.

Es cierto que el joven Warburg llegó a los trece años a un acuerdo con su hermano Max, un año menor que él, para transmitirle los dere-

chos de gobierno sobre la banca familiar, a cambio de la financiación de la continua compra de libros; de hecho, cuando en 1933, la por entonces ya famosa Biblioteca Warburg (KWB, Kunstwissenschaftliche Bibliothek Warburg), hubo de ser trasladada a Londres, ya fallecido Aby, la mayor parte de los sesenta mil libros de los que se componía habían sido comprados con los dineros familiares⁷.

Sus primeros estudios de Historia del arte los inició en Bonn el año 1886, simultaneándolos con los de Historia y Arqueología. Su profesor entonces fue Carl Justi (1832-1917), aunque también siguió los cursos del historiador de las religiones Hermann Usener (1834-1905) y los del psicólogo Karl Lamprecht (1856-1915) que marcaron en buena medida sus orientaciones metodológicas. Es entonces cuando leyó también ciertas obras de Charles Darwin, como *The Expression of Emotions in Man and Animals* (1872) y de Tito Vignoli como *Mito e Scienza. Saggio* (1879), igualmente decisivas en estos primeros momentos. Dado su interés por el arte del Renacimiento, sobre todo en sus primeras expresiones italianas, desde estos momentos se sintió muy atraído por una ciudad como Florencia en la que, con la ayuda económica de su familia, vivió entre los años 1888 y 1889, visitando asiduamente no sólo sus obras de arte, sino igualmente sus archivos y bibliotecas. Es entonces cuando comienza a preparar su tesis doctoral sobre las dos grandes tablas de Botticelli conservadas en los Uffizi, *La primavera* y *El nacimiento de Venus*. Sin embargo, sus ideas al respecto no fueron aceptadas por Justi, de manera que continuó sus estudios en la Universidad de Estrasburgo, bajo la dirección de Hubert Janitschek (1846-1893). Fue en 1893 cuando publicó su estudio sobre estos dos cuadros⁸, la primera de sus obras importantes, planteando ya, desde los tres primeros párrafos del escrito, la base de buena parte de sus intereses metodológicos e históricos: la relación entre textos e imágenes, su idea de encontrar la huella de la Antigüedad en el movimiento patético de figuras, ropajes y otros elementos accesorios, y la fundamentación psicológica de sus estudios en la teoría de la empatía.

Entre 1893 y 1895 su vida transcurre en Florencia. Fue en este último año cuando publica su segundo ensayo importante. Se trata del dedicado a los dibujos de Bernardo Buontalenti para las fiestas del gran duque Fernando I de Toscana y Cristina de Lorena en 1588, desam-

¹ M. Podro, *The Critical Historians of Art*, Yale, 1982 [ed. cast.: *Los historiadores de arte críticos*, Madrid, Visor, 2001].

² Incluso, y como no podía ser menos, en el propio Warburg. Giorgio Agamben, en un pionero artículo de 1984, ya se preguntaba acerca de la naturaleza, «formalista» o no, de uno de los conceptos fundamentales del historiador como es el de *pathosformel*. G. Agamben, «Aby Warburg y la ciencia sin nombre», en *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias*, pp. 127-152 [ed. cast.: Barcelona, 2008 (publicado originalmente en 1975 y revisado en 1984)].

³ D. Wülfke, *Aby M. Warburg Bibliographie 1866 bis 1995. Werk und Wirkung. Mit Annotationen*, Baden-Baden, 1998. Una bibliografía muy completa en Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg*, Paris, 2002.

⁴ C. G. Hesse, *Persönliche Erinnerungen an Aby Warburg*, Nueva York, 1947; E. H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Londres, 1970 [ed. cast.: *Aby Warburg. Una*

biografía intelectual, Madrid, Alianza, 1992]; K. W. Foster, «Introducción», en A. Warburg, *El nacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid, 2005, pp. 11-56, traducción española de los escritos de Warburg recogidos en 1932 por G. Bing. *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, Teubner Verlag Leipzig (ahora de ahora en adelante de la traducción española como RP); Didi-Huberman, op. cit.; K. M. M. M., *Aby Warburg. Im Bannkreis der Ideen*, München, 2007.

⁵ Sobre la familia, R. Chernow, *The Warburgs*, Nueva York, 1993.

⁶ G. Bing, «Aby M. Warburg», *Rivista Storica Italiana* LXXII (1960), p. 113.

⁷ S. Settis, «Warburg continuatus. Descrizione di una biblioteca», *Quadern Storici* 56a, XX, 1, pp. 5-38.

⁸ *El nacimiento de Venus y La primavera de Sandro Botticelli. Una investigación sobre las representaciones de la Antigüedad en el primer Renacimiento italiano* (RP, pp. 73-121).

lando otro de los aspectos fundamentales de sus investigaciones como es el de la relación entre obras de arte y dibujos y descripciones de fiestas, siguiendo en ello una de las ideas capitales de otro de sus grandes maestros como fue Jacob Burckhardt (1818-1897)⁹.

Con motivo de la boda de su hermano Paul con Nina Loeb en 1895 en Nueva York, viajó a los Estados Unidos entre 1895 y 1896, visitando no sólo esta ciudad, sino también Nuevo México, San Francisco y Stanford. Es este uno de los episodios más fascinantes de su carrera, y de los que más ríos de tinta ha hecho correr¹⁰, ya que, con la ayuda de una beca de la Smithsonian Institution, pudo estudiar *in situ* las costumbres y los rituales de los indios hopi de Nuevo México, fundamental en el desarrollo de los aspectos antropológicos de su teoría de la imagen. Los apuntes y las fotografías que allí realizó son la base de su trabajo; muy posterior, *El ritual de la serpiente*, al que más adelante nos referiremos.

Los años finales del siglo xx los empleó en viajes de estudios a Francia e Inglaterra pero, sobre todo, a Florencia, donde pasa sobre todo los meses invernales, en compañía de su mujer la artista (pintora y escultora) Mary Hertz, con la que había contraído matrimonio en 1897. Fue entonces, y en los primeros años del siglo xx (1902-1904) en los que simultaneó sus estudios de los archivos florentinos con sus estancias en Hamburgo, donde comenzó el desarrollo sistemático de su biblioteca. Esos trabajos sirvieron de base a sus grandes estudios acerca de Ghirlandaio y los artistas de fines del siglo xv, del papel que las altas clases florentinas tuvieron como comitentes de obras de arte, y de los intercambios entre el arte del Renacimiento italiano y el mundo del Norte de Europa, tres de sus grandes focos de atención. El análisis de los frescos y pinturas en la Capilla Sassetti de la iglesia de Santa Trinità en Florencia, también colocados bajo el patrocinio intelectual de Burckhardt, le llevaron a conclusiones realmente novedosas no sólo sobre el papel de los mecenas y clientes, sino acerca de la complejidad de las relaciones artísticas entre diversos ambientes artísticos del Norte y el Sur de Europa¹¹.

Los años finales de la primera década del siglo xx señalan el comienzo de sus intereses sistemáticos por el tema de las representaciones mitológicas y astrológicas, muy influidas por las lecturas de las obras de estudiosos como Franz Cumont (1868-1947) y, sobre todo, las de su amigo Franz Boll (1867-1924), cuyo libro *Sphaera*, publicado en 1903, resultó decisivo en sus investigaciones sobre la historia de la astrología y el sentido de las representaciones antiguas y renacentistas del cielo y los astros. Ya en 1908 pronunció una conferencia sobre el asunto y en 1911 publicó un breve texto con el título «Una representación astronómica del firmamento en la antigua sacristía de San Lorenzo en Florencia»¹². Estas preocupaciones, sin duda estimuladas por sus contactos con el historiador del arte austriaco Fritz Saxl (1890-1948), que poco después se convertiría en su principal colaborador en

la KWB de Hamburgo, tuvieron su primer y espectacular resultado en su conferencia sobre el ciclo astrológico de Francesco del Cossa en el Palazzo Schifanoia de Ferrara pronunciada en el Congreso de Historia del arte de Roma de 1912. El descubrimiento de las fuentes de estos frescos en antiguos manuscritos árabes, y el complicado viaje de las imágenes mitológicas y astrológicas desde la Antigüedad clásica a Oriente y, finalmente, a la Italia del Renacimiento, catapultó la fama de Warburg en el mundo de los historiadores del arte¹³ como uno de los pensadores más audaces de su momento.

En 1909 Aby Warburg había adquirido una casa en la Heilwigstrasse 114 de Hamburgo. Este será el lugar de su residencia estable hasta su muerte en 1929 y el sitio donde instalará, con sucesivas ampliaciones, su cada vez más amplia biblioteca que de esta fecha hasta 1911, había pasado de 9.000 a 15.000 volúmenes, pero que se seguirá ampliando en los años de la Primera Guerra Mundial con la ayuda, a partir de 1912, de Fritz Saxl en calidad de ayudante e investigador.

A finales de octubre de 1918 se inicia el periodo más problemático de su vida en el que una profunda crisis nerviosa, agravada por la circunstancia de la guerra, le llevará a apartarse de los estudios, llegando a ser internado, en medio de severas alucinaciones y episodios fóbicos y esquizofrénicos, en la clínica del Dr. Binswanger (1881-1966) en Kreuzlingen (Suiza) donde, en un principio, se le diagnosticó su mal como irreversible¹⁴. Antes de ello, todavía redactó uno de sus ensayos más complejos y problemáticos, en el que se refleja el inicio de este periodo crítico, su «Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero de 1920»¹⁵, dedicado a su «querida esposa en el recuerdo del invierno de 1888 en Florencia» y, del que accedió a publicar «el presente fragmento a instancias de su amigo Franz Boll».

La KWB había continuado creciendo, y en 1919, cuando la crisis mental de Aby Warburg era total, la familia encargó formalmente a Fritz Saxl que se ocupara de su dirección, iniciándose de esta manera su conversión en un instituto abierto a los estudiosos. Saxl, de mentalidad más pragmática que Warburg, inicia la tarea. Se proyecta un nuevo edificio al lado de la mansión de la Heilwigstrasse con planos del arquitecto Fritz Schumacher¹⁶, y se inician dos series de publicaciones con los trabajos del equipo de investigadores que allí se reúne en torno a Saxl, entre los que habría que destacar al filósofo Ernst Cassirer (1874-1945) y los historiadores del arte Erwin Panofsky y Gustav Pauli (1866-1938). Se trata de los *Vorträge der Bibliothek Warburg*, de los que en los años hamburgueses aparecieron nueve volúmenes, y los *Studien der Bibliothek Warburg*, con 21 trabajos publicados.

Aunque hoy día nos son ya conocidos varios de los pormenores de la estancia de Warburg en el psiquiátrico de Binswanger¹⁷ no nos es posible ahora entrar en ellos. Pero sí hay que mencionar el más célebre

⁹ El *statu quo* de los *intermezzi* de 1589. Los diseños de Bernardo Buontalenti y el Libro de Cuentas de Emilio de' Cavalieri (RP, pp. 291-329).

¹⁰ F. Saxl, «Warburgs Besuch in Neu-Mexico (1929-1930-1937)», en D. Wütke, pp. 317-322 (ed. cast.: F. Saxl, pp. 290-295), *Photographs at the Frontier: Aby Warburg in America 1895-1896*, S. Setta, «Kunstgeschichte als vergleichende Kulturwissenschaft: Aby Warburg, die Pueblo Indianer und das Nachleben der Antike», en T. W. Gaehtgens, *Kunstvolches Austausch-Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, Berlin 1993, pp. 139-158; G. Gestell, N. Mann, M. Y. Holberton, *The Warburg Institute*, Londres, 1998.

¹¹ El arte del retado y la burguesía florentina. Domenico Ghirlandaio en Santa Trinità. Los retratos de Lorenzo de Medici y su familia de 1902 (RP, pp. 148-175); Arte flamenco y primer Renacimiento florentino. Estudios de 1902 (RP, pp. 229-244); Intercambios ar-

tísticos entre el norte y el sur en el siglo xv de 1905 (RP, pp. 223-227); La última voluntad de Francesco Sassetti de 1907 (RP, pp. 177-205).

¹² RP, pp. 213-215.

¹³ Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara (1912) (RP, pp. 415-438).

¹⁴ L. Binswanger y A. Warburg, La curación infinita. Historia clínica de Aby Warburg, ed. it. al cuidado de Davide Stimili, trad. al. de Nicolás Gelormini, trad. it. de María Teresa D'Onofrio, Buenos Aires, 2007.

¹⁵ RP, pp. 445-511.

¹⁶ F. Schumacher, Aby Warburg und seine Bibliothek in Selbstgesprächen. Erinnerungen und Betrachtungen, Hamburgo, 1949.

¹⁷ Véase nota

de todos ellos: la conferencia que el 21 de abril de 1923 pronunció como parte de su tratamiento de recuperación bajo el atento cuidado del médico, reelaborando, con la ayuda de Fritz Saxl, el viejo material de su estancia en los Estados Unidos en torno a los rituales de los indios Pueblo. Se trata del texto *Schlangenritual*, hoy día uno de los trabajos más famosos y «de culto» entre historiadores del arte y teóricos de la imagen, que no fue publicado por primera vez, en inglés, hasta 1938¹⁸. En él, Aby manifiesta sus ideas acerca de los valores antropológicos de ritos, fiestas, costumbres e imágenes primitivas, encuentra profundos hilos de conexión entre la Antigüedad clásica y el arte de los pueblos primitivos, básico para sus ideas acerca de la «memoria social», y expresa, en sus párrafos finales, su desconfianza ante ciertos aspectos del mundo moderno que anulan el distanciamiento entre la psique humana, la naturaleza y sus imágenes simbólicas.

Felizmente, y a pesar de los muy pesimistas diagnósticos del comienzo, Warburg fue dado de alta de Kreuzlingen en la primavera de 1924, dando así inicio a una nueva vida que se iba a ver truncada, sin embargo, por su temprana y repentina muerte el 26 de octubre de 1929. Cinco años fecundos de los que sus *Gesammelte Schriften*, preparados por Gertrud Bing en 1932, apenas nos dan noticias y en los que los trabajos warburgianos se centraron en el desarrollo de su biblioteca, convertida ya en centro de estudios, en la preparación e impartición de seminarios e importantes conferencias, en la organización de exposiciones con el cada vez más abundante material gráfico del centro y en el *Atlas Mnemosyne*.

Como ya indicó Saxl en su carta al editor Teubner (hacia 1930), con el atlas, tentativa básica de unir una visión filosófica con otra histórica de la imagen, Warburg pretendía mostrar de modo pleno y unitario, los resultados completos de todo su trabajo científico. Por ello, afirma E. H. Gombrich (1909-2001) en su fundamental «biografía intelectual» de Aby, «al lector que haya tenido la paciencia de seguir la evolución del pensamiento de Warburg a lo largo de las cuatro décadas de su desarrollo intelectual, estas yuxtaposiciones de fotos y estos fragmentos de textos no le resultarán más enigmáticos de lo que resultaron al propio Warburg y a su entorno inmediato»¹⁹. Sin embargo, y al tratarse de una obra inacabada, en proceso de construcción en el momento de su muerte, buena parte de sus características finales han de explicarse al hilo de la intensísima actividad warburgiana, siempre ayudado por Saxl y Bing, post-Kreuzlingen, desarrollada en Roma (noviembre 1928-abril 1929) y en Hamburgo. Por ello, complemento imprescindible para su comprensión son los *Tagebücher* de la actividad cotidiana de la KWB, que comienzan a escribirse por estos tres personajes desde comienzos de 1926 hasta la muerte de Aby en 1929, hoy ya publicados²⁰. Igualmente decisivas para la com-

prensión del proyecto fueron las numerosas conferencias pronunciadas en estos últimos años, desde la impartida en homenaje a Franz Boll (25 de abril de 1925)²¹, a la dedicada a Rembrandt (mayo de 1926), los seminarios sobre Jacob Burckhardt en la Universidad de Hamburgo (1926-1927)²², en el que, entre otros temas trató de la relación entre este historiador y Friedrich Nietzsche²³, la conferencia sobre los tapices de los Valois (conservados en los Uffizi) en el Instituto Alemán de Historia del Arte de Florencia en otoño de 1928, la pronunciada en la Cámara de Comercio en Hamburgo (primavera de 1928), que se acompañó de una exposición sobre la historia de las fiestas, la fundamental conferencia en la Biblioteca Hertziana, ya en Roma (enero de 1929), de hecho la primera presentación pública de *Mnemosyne*, la impartida sobre Manet (1929) y la llamada Conferencia en honor de los doctores (*Doktorfeier*) (pronunciada el 30 de julio de 1929, semanas antes de su muerte el 26 de octubre de este mismo año).

Junto a ello, las exposiciones de ilustraciones realizadas en la KWB, una idea de Saxl que fue muy del agrado de Warburg y sin cuya sistemática no se entendería el proyecto *Mnemosyne*, nos muestran la febril actividad de Warburg y su equipo entre 1925 y 1929. Se trata de las exposiciones sobre las ilustraciones de la obra de Ovidio, que tuvo lugar entre el 29 de enero y el 6 de febrero de 1927²⁴, y las realizadas sobre Rembrandt²⁵, cuya conferencia fue impartida el 29 de mayo de 1926, las fiestas, los sellos²⁶ o la dedicada a la historia de la astrología, en homenaje a Boll, que ya se realizaría póstumamente, en 1930, en el depósito de agua de Hamburgo²⁷.

Las exposiciones con material gráfico son el más claro precedente del método de trabajo y de exposición de *Mnemosyne*, con el rotundo predominio de las imágenes y su meditada yuxtaposición sobre las palabras, y pueden ser consideradas como actividades preparatorias para el atlas, con el que en muchas ocasiones coinciden²⁸. Algo parecido podríamos decir de las conferencias, de cuyos textos haremos amplio uso en las líneas que siguen, y de las que publicamos una selección.

MNEMOSYNE

El «Prólogo» y la teoría warburgiana de la imagen

Quizá la mejor manera de introducimos en *Mnemosyne* sea el breve, pero muy denso, escrito introductorio, en el que Aby Warburg explica de manera sintética y, a veces algo críptica, las intenciones últimas de su proyecto²⁹.

¹⁸ Por parte de W. F. Mainland, «A lecture on Serpent Ritual», *Journal of the Warburg Institute* II (1938-1939), pp. 222-292. La primera edición alemana no se publicó hasta 1988, Aby Warburg, *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, Berlin, 1988 [ed. cast.: México, 2004]. La edición francesa cuenta con una excelente introducción de Joseph Leo Koerner.

¹⁹ E. H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Londres, The Warburg Institute, 1970. Citamos de ahora en adelante por la traducción española, Madrid, p. 263.

²⁰ A. Warburg, *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg mit Einträgen von Gertrud Bing und Fritz Saxl*, herausgegeben von Karen Michels und Charlotte Schoell-Glass, Berlin, 2001.

²¹ *Die Einwirkung der Sphära Barbarica auf die kosmischen Orientierungsversuche des Abendlandes*. Cfr. Hoy, A. Warburg, «Per monstra ad sphæram», *Sternplauden und Bilddeutung. Vortrag in Gedenken an Franz Boll und andere Schriften 1923 bis 1925*, D. Stummli (ed.), con la colaboración de C. Wedepohl, Munich-Hamburgo, 2008.

²² B. Roedel, «Aby Warburgs Seminarübungen über Jacob Burckhardt im Sommersemester 1927», *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* X (1991), pp. 86-89.

²³ E. H. Gombrich, op. cit., pp. 238-242.

²⁴ C. Cien Via, «Una idea per le Metamorfosi di Ovidio», en C. Cien Via y P. Montani (eds.), *Lo sguardo del Giano. Aby Warburg tra tempo e memoria*, Turin, pp. 305-343.

²⁵ Con el título *Italianische Antike im Zeitalter Rembrandt*.

²⁶ *Idea*, Agosto de 1927. Acompañada de la conferencia *Die Briefmarken als Kulturdokument*, Cfr. D. McEwan, «Idea vincit. La volante e vittoriosa idea. Una commissione artistica di Aby Warburg», en C. Cien Via y P. Montani, cit., pp. 345-376.

²⁷ Una primera exposición fue celebrada en 1927 en el Deutsches Museum de Munich. El proyecto definitivo, más amplio, se abrió el 15 de abril de 1930. Esta exposición se reconstruyó en el planetario de Hamburgo en 1933, Cfr. W. Fleckner, R. Galitz, C. Naber, Nöldke (dirs.), *Aby Warburg. Bildersammlung zur Geschichte von Sternkunde und Sternkunde in Hamburger Planetarium*, Hamburgo, 1993.

²⁸ El tomo de las obras completas de Warburg será dedicado, precisamente, a estas exposiciones.

²⁹ Véase en esta edición pp. 3 ss.

La finalidad del atlas fue la de explicar a través de un repertorio muy amplio de imágenes, y otro, mucho menor, de palabras, el proceso histórico de la creación artística en lo que hoy denominamos Edad Moderna, sobre todo, en sus momentos iniciales de los comienzos del Renacimiento en Italia, centrándose en algunos aspectos esenciales de finales del siglo *xv* en Florencia y buscando sus fundamentos en la Antigüedad.

En el centro de las preocupaciones warburgianas se encontraba la figura del artista, la psicología de la creación, y el proceso de producción de imágenes e ideas, al que concibe como algo mental. Warburg consideraba que en el Renacimiento todo ello oscilaba entre una concepción del mundo de tipo religioso-mítica, de carácter tradicional y otra, novedosa, de carácter matemático.

El proceso de creación se estimula por una doble memoria, individual y colectiva, que es el lugar donde se crea el espacio del pensamiento. La idea aparece con gran claridad en el inicio del trabajo más importante entre los publicados en los *Gesammelte Schriften* de 1932 en la época inmediatamente anterior a *Mnemosyne*, es decir, el ensayo ya mencionado sobre Lutero (1920). Aquí afirma con claridad cómo la lógica crea un espacio entre el hombre y los objetos, que es un espacio de pensamiento, mientras que la magia destruye este espacio, uniendo al hombre y al objeto con el vínculo de la superstición. Estos dos elementos ya existían en el «pensamiento» de la astrología, que, sin embargo, no debemos interpretar simplemente como un tiempo anterior al desarrollo científico de la astronomía, ya que el tiempo en el que magia y ciencia están unidas refleja más bien «una realidad atemporal». Warburg se queja de que hoy en día todo ello se ha estudiado por medio de una historiografía, «cuyo concepto de evolución es meramente cronológico». Volveremos sobre estos puntos más adelante.

El interés de la investigación de Warburg se centra en la memoria. Es aquí, en la memoria, *Mnemosyne*, donde se producen los dos polos en los que el autor sitúa la creación artística: el primero de ellos es el de la contemplación serena, o apolíneo, y el segundo es el del abandono orgiástico, o dionisiaco. La memoria actúa no tanto de una manera protectora sobre el proceso creador, sino que se centra en la fuerza de las personalidades pasionales-lóbicas para crear un estilo artístico, una fuerza que aparece, según nuestro autor, sobre todo, en los misterios religiosos. En la conferencia pronunciada en la Cámara de Comercio en Hamburgo (1928) había afirmado que: «La creación y el goce del arte requieren una fusión viable entre dos actitudes psicológicas que, normalmente, se excluyen mutuamente. Una entrega apasionada del yo lleva a una identificación completa con el presente—y a una serenidad fría y distanciada que pertenece a la contemplación categorizada de las cosas—. El destino del artista se pueda encontrar realmente en una distancia igual entre el caos de una excitación dolorosa y la evaluación equilibrada de la actitud estética»²⁰.

Warburg pensaba que en el análisis de este proceso psicológico no se habían tenido en cuenta suficientemente los testimonios de la cultura figurativa, que oscilan entre los dos momentos de la creación, que él interpretaba, no como una sucesión cronológica y lineal de hechos, sino de manera bipolar, como una tensión entre imaginación, centrada en el

objeto, y razón, que trata de distanciarse de él. Es preciso crear una distancia consciente entre el Yo —la subjetividad— y el mundo externo —la objetividad—. La definición de este espacio intermedio puede designarse «como el acto fundamental de la civilización humana», y si logramos que sea allí el lugar donde se produce la creación artística, ésta tendrá los caracteres de *sofrosyne* (armonía), cosa que no siempre sucede.

De ahí el malestar que invade al hombre espiritual: es ese malestar el que ha de explorar la ciencia de la cultura que Warburg define como «una historia psicológica a través de imágenes, que sea capaz de ilustrar la distancia que existe entre impulso y acción», y a la que concibe como un impulso de «desdemonización», o liberación del pensamiento que concibe al hombre como determinado por la fuerza de los astros, o como apartamiento de la psique humana de las impresiones lóbicas.

Este proceso fue ejemplificado por Warburg en sus estudios acerca de la evolución de la astronomía hacia la astrología y en el ya citado ensayo sobre Lutero. Allí analiza la lucha que se produjo en la Alemania de fines del siglo *xv* entre dos ideas de la Antigüedad, la primera de carácter práctico-religioso, que triunfó en estas regiones del norte y dotó a las imágenes astrológicas antiguas y los símbolos astrales de un valor político, y la segunda, de carácter estético-artístico, que se impuso en Italia.

Por todo ello, su estudio del proceso creador concebido desde estos parámetros se inicia cronológicamente en el siglo *xv*, momento del inicio de la liberación, para culminar a fines del siglo *xvi* y en el *xvii*, en figuras como la del físico y matemático Johannes Kepler (1571-1630), representante del racionalismo científico y distanciador.

El estudio de este proceso de «desdemonización» a través de las imágenes lo concibió también en buena medida como una consideración casi tipológica de la representación de los gestos. Fue en la gestualidad donde nuestro autor localizó el síntoma más elocuente de una mayor o menor liberación de esta memoria lóbica que atenazaba al hombre medieval. Como señala en esta introducción, «(es) en la zona de los arrebatos en grupo orgiásticos donde debemos buscar el sello que la memoria imprime a los movimientos expresivos de los arrobos extremos de la emoción, en la medida en que se pueden traducir en lenguaje gestual».

Para Warburg, el acto artístico no es otra cosa que una manipulación táctil del objeto con el fin de que éste pueda reflejarse de modo plástico y pictórico. De esta forma, equidista tanto de la manera de pensar los objetos típica de la imaginación, como del modo de contemplación puramente conceptual. Con la creación artística se crea así una duplicidad y una polaridad entre la lucha contra el caos, dado que la obra de arte tiende a delimitarse y a objetivarse, y su conversión en pretexto para que el espectador acepte el culto al ídolo que se le pone enfrente: es una vez más la dicotomía entre distanciamiento y empatía. Es esta polaridad la que crea la desazón en el hombre espiritual y la que debe considerarse como el objeto de la ciencia de la cultura, «es decir, una historia psicológica a través de las imágenes, que sea capaz de ilustrar la distancia que existe entre el impulso y la acción». Similares ideas había expresado en su conferencia sobre Rembrandt, al referirse al doble movimiento, el ascendente de Helios hacia el Sol y el descendente de Proserpina. «Lo único que podemos llevar con nosotros en este viaje es el

²⁰ E. H. Gombrich, *op. cit.*, p. 238. En esta misma conferencia explicaba así el tema de la memoria colectiva en función de las intenciones de su biblioteca que no era otra que «... señalar la función de la memoria colectiva como fuerza normativa del surgimiento de estilos sirviéndose de la civilización de la Antigüedad pagana como una constante. Las variaciones en la manera de plasmar, vistas en el espejo de la época, po-

nen de manifiesto las tendencias selectivas conscientes o inconscientes del momento y, de este modo, sacan a la luz la psique colectiva que crea estos deseos y que postula estos ideales, atestiguando, con su perpetuo ir y venir de la concreción a la abstracción y viceversa, las luchas que el hombre tiene que librar para lograr la serenidad». *Ibidem*, p. 252.

intervalo siempre fugitivo entre el impulso y la acción; a nosotros nos compete decidir cuanto podemos extender este espacio respiratorio con la ayuda de Mnemosyne»²¹.

Se refiere con ello al proceso de racionalización y objetivación. Por otra parte, estas ideas se deben relacionar con la concepción de la memoria expresada en las notas preparatorias, luego no utilizadas, de su *Schlangenritual*²². La memoria que conserva los recuerdos no funciona de manera sucesiva sino estratificada, «con el hombre primitivo... da como resultado la representación religiosa de las causas; con el hombre civilizado, el desapego mediante el hecho de nombrar».

La humanidad es, eternamente y en todo momento, esquizofrénica. Ontogenéticamente, sin embargo, quizá podamos describir un tipo de respuesta a las imágenes de la memoria como algo anterior y primitivo, aunque continúe en un lugar secundario. En una fase ulterior, la memoria ya no suscita un movimiento reflejo inmediato o deliberado —ya sea de naturaleza combativa o religiosa—, sino que las imágenes de la memoria se almacenan ahora conscientemente en representaciones y signos. «Entre estas dos fases, encontramos un tratamiento de la impresión que se puede definir como el modo simbólico del pensamiento»²³.

Mnemosyne quiere ser, por tanto, un atlas visual en el que, a través de consideraciones comparativas, se muestra un inventario de los precedentes antiguos que, conservados en la memoria, sirvieron para representar en el Renacimiento el tema de la vida en movimiento²⁴.

Resulta útil retener en estos momentos una serie de conceptos clave para una mejor comprensión del pensamiento warburgiano.

El primero de ellos sería el de *Memoria*, considerado como espacio mental entre el yo y el objeto: es allí donde se produce el momento creador. Los dos polos de la memoria son el apolíneo-racionalizador y el dionisiaco-movimiento. La memoria y, por consiguiente, la creación se inclinan hacia el segundo. El espacio intermedio, lugar de la *satrosyne*, es muy difícil de conseguir, y de ahí surge el malestar. El malestar es casi la condición indispensable de la creación.

El estudio de las *imágenes* (la Historia del arte o la cultura visual, diríamos nosotros) no se ha utilizado suficientemente para comprender todo esto. Esta es la tarea que se propuso Warburg y por ello le tenemos como un historiador del arte y de la cultura.

La mejor comprensión de este proceso resulta del estudio de la *gestualidad* y la *expresividad*, ya que es allí donde se manifiestan con mayor claridad estas fobias mnémicas. En buena medida *Mnemosyne* es un repertorio de imágenes de la gestualidad antigua, para explicar lo que sucede en el Renacimiento y, en sus láminas finales, en algunos ejemplos del Barroco.

Warburg concibe la Historia del arte, como un estudio de las imágenes que nos muestran el proceso de *liberación* del hombre y del artista de estas fobias, de su liberación de la creencia en la astrología, para llegar a la Ciencia, proceso que cree observar se inicia en el Prerrenacimiento y culmina, como hemos dicho, en Kepler, aunque nuestro autor nunca se muestre muy seguro acerca de su total cumplimiento.

El segundo paso decisivo de Warburg en *Mnemosyne* fue el del estudio de cómo se conservan estos valores en la memoria.

Nuestro autor no pensaba que el recuerdo se produce sólo a través de una reminiscencia de asuntos, temas o formas semejantes, un poco a la manera de las ideas platónicas, sino que, al contrario, el recuerdo y la memoria pueden intensificarse, y de hecho sucede así, a través de un peculiar proceso de cambio, en todo ajeno, como veremos, a las leyes de evolución interna que proponían en su tiempo la teoría y crítica formalistas. Para ello Warburg recurrió a la explicación procedente de lo que sucede en el lenguaje de las lenguas indogermánicas y su naturaleza supletiva: la introducción de una raíz diversa —en los adjetivos para las comparaciones, o en la conjugación de los tiempos para los verbos— «producía una *intensificación* en el significado originario de la palabra, cuya raíz se cambiaba»²⁵.

Lo mismo puede suceder en el lenguaje gestual de las imágenes, y señala el ejemplo de cómo el tema de «Salomé danzante», se transforma en el Renacimiento en una ménade a la griega, un proceso que no puede explicarse ni a través de una evolución historicista, ni por medio de la reminiscencia de algo previamente visto: se trata de esta mencionada intensificación de su significado originario, en este caso el tema del movimiento frenético, que hace cambiar la raíz de la imagen²⁶.

Este triunfo de la expresión de la vitalidad y la existencia se observa igual en los sarcófagos griegos y su cortejo dionisiaco, y en el lenguaje triunfal de las procesiones de los relieves de los arcos triunfales romanos. Se trata de dos imágenes de movimientos de masas con un director dominante, a los que dedicó, sobre todo al segundo, una de las láminas, la n.º, de *Mnemosyne*.

Es obvio, por tanto, que este proceso no puede ser entendido por la crítica artística del formalismo, cuya crítica constante —Warburg los llamaba «estetas hedonistas»— es uno de los *leitmotiv* de nuestro autor, ni por una historia del arte de raíz vasariana o winckelmanniana con sus ideas de evolución basadas en el desarrollo sucesivo de diversas edades (las *maniere* primera, segunda y tercera de Vasari) o en las comparaciones con el desarrollo biológico (las edades arcaica, clásica y decadente de Winckelmann aplicadas al arte de la Antigüedad). Por ello resulta claro que la comprensión de este proceso de transmisión de formas no debe pensarse como el de una sucesión cronológica, que Warburg califica de «evolucionismo descriptivo», sino que hay que descender, sin embargo, a las profundidades de los entrecruzamientos instintivos, que unen la psique humana con una materia que se estratifica (se ordena) de manera acronológica. En las notas del seminario sobre Burckhardt puede leerse: «Nuestro intento por comprender los procesos de evolución estilística en su necesidad psicológica, considerándolos sobre el trasfondo de la antigüedad, estaba abocado, finalmente, a realizar una crítica de las periodizaciones de la historia. ¿Puede establecerse, por ejemplo, una delimitación exacta entre el Renacimiento y la Edad Media a la luz de la psicología del estilo?»²⁷.

²¹ Citado en E. H. Gombrich, op. cit., p. 223.

²² E. H. Gombrich, op. cit., pp. 205-214.

²³ *Ibidem*, p. 210.

²⁴ Cfr. al final de este trabajo los sucesivos y cambiantes títulos con los que Warburg fue caracterizando su trabajo.

²⁵ Siguiendo en ello las ideas del lingüista Hermann Osthoff (1847-1909), quien en 1899 había publicado en Heidelberg su *Vom Suppletivwesen der indogermanischen Sprachen*.

²⁶ «En la caza de cabezas: Judith, Salomé, la ménade; pasando por la Níada como portadora de fruta; la Fortuna, la Hora del Otoño, hasta la servidora de agua en el pozo, Raquel en el pozo, la estiradora del incendio del Borgo...», E. H. Gombrich, op. cit., p. 205. Véase *Mnemosyne*, lámina 47.

²⁷ E. H. Gombrich, op. cit., p. 249-250.

La lectura juvenil de una obra como *El origen de la tragedia* (1872) de Nietzsche resultó decisiva para Aby Warburg, tanto como su también temprano viaje a Estados Unidos. Por ello resultan tan expresivas las palabras que en la introducción a *Mnemosyne* dedicó a un fenómeno como el del culto báquico al tirso, decisivo para tantos aspectos de la cultura griega que se fundamentan en los conceptos de ebriedad y locura en Asia Menor, como campos en los que se puede estudiar muy bien la tipología del «desencadenamiento desenfrenado del movimiento expresivo corpóreo».

El siguiente paso que da Warburg es el de preguntarse de qué manera el Renacimiento italiano interiorizó esta herencia de «engramas» fóbicos. Para ello estudia la postura que el artista del Renacimiento asume frente al pasado, con una ambivalencia muy particular:

Por una parte, a los artistas liberados por el modo de ser mundano y racional, esta herencia les permitió comunicar a los que luchaban por su libertad personal contra el destino aquello que resultaba indecible, es decir, la posibilidad de comunicar lo incommunicable. Por otra, ya que esta incitación se desarrollaba como una función mnémica a través de formas acuñadas gracias a la creación artística, resultó la posibilidad de prescribir al genio artístico un lugar espiritual situado entre la renuncia instintiva al Ego (Dionisos) y una creación formal conscientemente delimitada (Apolo), un lugar donde este genio pudo otorgar una impronta propia a su lenguaje formal más personal. Se creaba un espacio peculiar del artista, que no era otro que el de su posición personal frente al pasado. El artista se veía obligado a confrontarse, pues, con un mundo de formas ya acuñadas, y la decisión que tomara al respecto, su enfrentamiento con un pasado más o menos lejano, y la postura que tomara ante él, se convertía en el momento decisivo a la hora de afirmar su personalidad.

Según Aby Warburg el estudio de este fenómeno todavía está por hacer, y constituye una de las tareas de *Mnemosyne*, que, desde este punto de vista es «un inventario de preacuñaciones documentables».

Ya sabemos que el lenguaje gestual es otra de las matrices que imprimen en la memoria las formas expresivas de la máxima exaltación interior. Son estas formas cargadas de expresividad a las que Warburg denomina «engramas de la experiencia emotiva», las que sobreviven como patrimonios hereditarios de la memoria. Estos no han de buscarse en los bellos desarrollos de las líneas decorativas y graciosas de las plantas, sino que se manifiestan en el arduo estudio de la vida que se encuentra, decía, en el intrincado subterráneo de sus raíces. No estamos, como repetidamente proclamaba Warburg, ante el estudio superficialmente formalista de la evolución estética de las formas, sino ante la búsqueda profunda de los fundamentos psicológicos e internos de la creación artística, ese «intrincado subterráneo de raíces» que el historiador encuentra en el estudio del gesto patético a través de la Antigüedad y el Renacimiento, o en las imágenes tumultuosas de los cortejos conducidos por un líder dominador y triunfante, ya sea Baco y el cortejo de bacantes de los antiguos relieves y sarcófagos, ya en el general romano que conduce su procesión en la que pueden aparecer las cabezas cortadas de los vencidos: «El ciclo del arco del triunfo, el re-

torno de la Victoria, la sustitución del cuadro de género cortesano; el ciclo de imágenes en los *panni dipinti* borgoñones»³⁰. La fiesta, uno de los temas favoritos con los que Warburg quería continuar los estudios de Burckhardt, se transforma así de espacio lúdico en momento trágico y violento de liberación de esas raíces ocultas que constituyen la trama de la creación artística³¹.

Es desde este punto cómo hemos de comprender las láminas 5, 6 y 7 de *Mnemosyne* dedicadas a estas distintas maneras de *pathos*. Mientras en la primera de las citadas las imágenes se centran en la idea de «Magna mater», desde la madre destruida a la madre destructiva y a la mujer ofendida, con ilustraciones de Cibeles, Medea, Penteo, la muerte de Orfeo, el rapto de Proserpina o la muerte de Alceste, en la número 6 se continúa la iconografía clásica del rapto, el sacrificio y la destrucción, agrupándose en la columna central de imágenes en la que vemos un dibujo pompeyano con la escena de *Laocoonte*, el célebre grupo de los Museos Vaticanos, que articula toda la lámina, y un manuscrito virgiliano del comienzo del siglo y con esta iconografía. Por su parte, la número 7 se dedica al *pathos* del vencedor, con las imágenes dominantes del Arco de Constantino y la *Gemma Augustea*, en una iconografía que en buena medida Warburg explica en esta introducción al atlas.

Dos de los ejes capitales de la investigación de Warburg en torno a la búsqueda de las transformaciones de la Antigüedad en la época del Renacimiento se encuentran en lo que el autor denomina «la doble máscara del Renacimiento», que constituyó otro de sus conceptos esenciales en su carrera como historiador. Esta doble máscara es la que proporciona por una parte la astrología y, por otra, la que él llamaba «*Antichità alla francese*», con sus formas de extraño realismo, que se centraba en las expresiones del rostro y en las de los vestidos, y que encontró en los tapices del siglo xv uno de sus mejores lugares de expresión.

La caracterización del paganismo como un mundo olímpico de formas claras, tal como aparecía en artistas como Rafael o Miguel Ángel, condujo a un dominio muy invasivo de las fórmulas dinámicas. A esta caracterización «olímpica» del Renacimiento se llegó sólo después de un periodo de resistencia por parte de aquellos elementos y obras de arte que, aunque en su aspecto exterior muestran una anticlasicidad bárbara, son, paradójicamente, los herederos auténticos de la herencia clásica.

La llegada del Renacimiento a la cultura visual del siglo xv se concibe por Warburg no tanto como una lucha de formas, que convencionalmente hemos denominado góticas y clásicas (esta sería la explicación «vasariana» que todavía hoy constituye el fundamento de nuestra historiografía al respecto), sino como el desenmascaramiento de dos fenómenos que se produjeron de manera paralela a finales del siglo xv en el mundo de la cultura en general, y de la visual en particular: la caída de la ya mencionada doble máscara.

Se refiere Warburg con ello 1) al fin de la interpretación astrológica del universo, o el paso de los monstruos (*monstra*) o «esfera bárbarica» a la esfera astral (*Per monstra ad astra*), y 2) a la progresiva inte-

³⁰ E. H. Gombrich, *op. cit.*, p. 285.

³¹ En su seminario sobre Burckhardt había escrito: «Redescubrió el arte de las fiestas y ello le obligó a responder a un aspecto de la vida indómita que no había existido antes y que él tenía verdadero miedo de presentar. No basta con acercarse a estas materias con un patrón ético. Burckhardt fue un nigromante con los ojos bien abiertos. Así pues,

conjuró a los espectros que le amenazaron peligrosamente. Los esquivó levantando una torre de observación. Es un vidente como Linköln; se sienta en su torre y habla... Fue y sigue siendo un ilustrado, aunque no deseó nunca ser otra cosa que un simple profesor»; cit. en E. H. Gombrich, *op. cit.*, p. 239.

gración de las formas clásicas en la iconografía, también clásica, pero de formas todavía «a la francesa», que aparecía en géneros como el tapiz o en ciertas figuraciones que la historiografía denomina «góticas». Se trata, como veremos más adelante, de dos de los campos privilegiados en esa «desdemonización» del mundo de la que Warburg señalaba el comienzo de su existencia a fines del siglo xv.

La concepción de la Historia de la cultura de Aby Warburg se completa con su preocupación constante por el tema de la migración y circulación de las imágenes, ya sea en sus desplazamientos geográficos de sur (Italia) a norte (Alemania) o los de Oriente a Occidente. Se trata de unas migraciones que resultan decisivas para entender la profunda crítica a la cronología y al formalismo que imbuye la obra de nuestro autor, y que contribuye a su renovada idea de la historia del Renacimiento y su cultura a la que considera de una manera unitaria como el resultado de la mezcla de: 1) una concepción práctica oriental, 2) otra nórdica-cortesana y 3) otra italiana humanística, basada en el *antico*, con un elemento común a estos tres aspectos que no es otro que «una nostalgia por una restauración radicada en el reino primordial de la religiosidad pagana», basada en el lenguaje figurativo de la gestualidad y en la *Pathosformel* típica del Renacimiento europeo. Fue en esta época, concluye Warburg, cuando esta «forma patética» comenzó a ser percibida como «fórmula de pathos canónica» y a ser distinguida, en los gestos triunfales de la época trajánea, de la «confusa épica de masa de los epígonos de Constantino».

Las láminas de *Mnemosyne* (1924-1929)

Como ha estudiado Peter van Huistede, en el Archivo Warburg, depositado en el instituto de este mismo nombre en Londres, se conservan tres series de fotografías que explican el desarrollo externo de este proyecto. La primera de ellas es de mayo de 1928 con 43 láminas, en las que están fotografiados 682 objetos; la segunda, conocida como «la penúltima» consta de 71 láminas y 1.050 objetos; la tercera, de 63 láminas y 971 objetos. Estas dos deben datarse en 1929, y la última, sin estar concluida definitivamente, a causa de la repentina muerte de Warburg es la que hoy día consideramos, con esta importante salvedad que la convierte directamente en una obra incompleta, versión final⁴⁰.

Las láminas de introducción (A, B, C)

El álbum, tal como ha llegado hasta nosotros, se inicia con tres láminas que no aparecen numeradas, sino sigladas con tres letras: A, B y C. Estas poseen un claro carácter introductorio y se centran en varios de los aspectos clave necesarios para la comprensión total del proyecto y, en buena medida, para entender las ideas y preocupaciones de Warburg acerca de la imagen.

La primera de ellas nos muestra los tres sistemas que, a través del tiempo, ligán entre sí las imágenes: en primer lugar, los cósmicos que traslucen la preocupación de Warburg por la astronomía y la evolución

de las ideas acerca de su influjo en la historia y los comportamientos humanos; en segundo lugar, el sistema terrestre de viaje de las imágenes; y en tercer lugar el sistema que podemos llamar social, es decir, cómo las imágenes se transmiten igualmente a través de una memoria hereditaria. O, dicho de otra manera, cómo el ordenamiento social actúa como uno de los medios más frecuentes para facilitar su transmisión.

Junto al interés erudito por el tema del «viaje de las imágenes» y el sistema de transmisión y vida posterior de éstas desde la Antigüedad a la Edad Moderna (el *Nachleben der Antike*, que era uno de sus puntos de partida metodológicos), el estudio warburgiano del tema astrológico se centraba en la explicación del progresivo liberarse del hombre de la idea de su determinación por fuerzas irracionales, como eran las de los astros. A ello responden, fundamentalmente, las láminas introductorias B y C, la primera de ellas centrada en la idea de la magia entendida como cosmología aplicada, tal como se manifiesta en la imagen con las visiones de Hildegarda von Bingen y en la miniatura astrológica del libro de *Las muy ricas horas del duque de Berry* y en el papel liberador de este tipo de influjos que jugó el Renacimiento en las figuras de Leonardo da Vinci y Alberto Dürero.

Sin embargo, la auténtica liberación se ha de producir a través de la práctica de la ciencia que Warburg personificó en la figura de Kepler, esencial en su sistema explicativo de la historia, muy basado en su admiración por los escritos de su amigo el estudioso de Historia de la ciencia Franz Boll: la figura bipolar de la elipse, que es la que recorren los astros en su giro alrededor del Sol, tal como había descubierto Kepler, se convierte en la forma perfecta, opuesta al círculo y al cuadrado en el que se enmarcaban las imágenes leonardescas y durerianas de la lámina B¹.

Una imagen del dirigible *Graf von Zeppelin* acompaña esta lámina. Warburg se había sentido fascinado por la capacidad de este aparato de prevenir las tormentas, es decir, de anticiparse a cualquier acontecimiento peligroso e imprevisible. De esta manera, el hombre podía prevenir los problemas y, así, liberarse de cualquier miedo irracional, una de las grandes preocupaciones vitales de Aby Warburg. En otra de estas fotografías, procedente de un periódico de Hamburgo de 1929, la imagen del dirigible se relaciona con la existencia de imágenes telegrafiadas (*Telegraphierte Bilder*). Los nuevos medios de comunicación, con su reducción dramática de las distancias espaciales y temporales, fascinaban a Warburg, para el que la distancia y el espacio de la contemplación eran, como hemos visto, capitales. Al final de su conferencia *El ritual de la serpiente*, Warburg incluyó la fotografía de un americano («El tío Sam») paseando por las calles de San Francisco con el fondo de la cúpula de un edificio inspirado en la arquitectura clásica y por encima de su cabeza, los cables de la electricidad: «Mediante esta serpiente de cobre (el cable eléctrico), Edison ha despojado del rayo a la naturaleza... El rayo apresado dentro del cable y la electricidad encadenada han creado una cultura que aniquila al paganismo. Pero ¿qué es lo que se ofrece a cambio? Las potencias naturales ya no son vistas como elementos antropomorfos o biomorfos, sino como una red de ondas infinitas que obedecen dócilmente a los mandatos del hombre. De esta manera, la cultura de la máquina destruye aquello que el conocimiento de la naturaleza, derivado del mito,

⁴⁰ P. Huistede, «Der Mnemosyne-Atlas. Ein Laboratorium der Bildergeschichte», en R. Gatz y B. Reimers (eds.), *Aby M. Warburg. Ekstatische Nymphen... trauernder Flussgott. Portrat eines Gelehrten*, Hamburgo, 1995, pp. 131-171. K. W. Forster, K. Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, M. Centanni (dir.), Milán, 2002;

véase también D. Wuttke (ed.), *Aby M. Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, Baden-Baden, 1980, p. 592 y la introducción de M. Warnke a esta edición.

⁴¹ Esta nueva imagen de la bipolaridad asociada a la elipse de Kepler se transmitió incluso a la forma de la planta de la sala de lectura de la KWB.

había conquistado con grandes esfuerzos: el espacio de contemplación, que deviene ahora espacio de pensamiento.

Como un Prometeo o un Ícaro moderno, Franklin y los hermanos Whright, que han inventado la aeronave dirigible, son los fatídicos destructores de la noción de distancia que amenaza con reconducir este mundo al caos.

El telégrafo y el teléfono destruyen el cosmos. El pensamiento mítico y simbólico, en su esfuerzo por espiritualizar la conexión entre el ser humano y el mundo circundante, hace del espacio una zona de contemplación o de pensamiento que la electricidad hace desaparecer mediante una conexión fugaz.⁴²

Esta sorprendente conclusión nos presenta a un Warburg en oposición a las fuerzas racionalizadoras de la ciencia, añorante en cierta medida del rayo-serpiente de los hopis, allí donde en tantas otras ocasiones se mostraba partidario de ellas. Es una muestra más de la ambigüedad y complejidad de su pensamiento, que tendremos ocasión de glosar en estas páginas.

Los tres conjuntos de imágenes que concurren en esta lámina C constituyen, pues, tres puntos de vista distintos, aunque complementarios, acerca del tema de la liberación del hombre de las determinaciones de los astros y de todo tipo de fuerza imprevisible. Un asunto al que no era ajeno en absoluto la propia personalidad de Warburg que lo había experimentado y sufrido en sus propias carnes, pocos años antes, en la época (1918-1924) de su enfermedad mental.

La liberación de estas fuerzas irracionales había comenzado a experimentarse en la historia europea en la época de Leonardo y Durero, y había culminado, según las ideas de Franz Boll, en la figura de Johannes Kepler a comienzos del siglo xvii. La constatación y el estudio por parte de Warburg de la existencia de pueblos para los que el pensamiento mítico continuaba siendo operativo en su propia época, constituyó un excelente contraste con el tema de los descubrimientos científicos tan abundantes en el siglo xx, así como con las posibilidades de predicción y de destrucción de distancias y espacios que ofrecía la ciencia de su tiempo, y le facilitó una base inmejorable para el estudio de dos de sus temas favoritos como fueron los del tiempo y la distancia.

La primera máscara del Renacimiento: Aby Warburg y la ciencia de los astros

Siguiendo una tendencia muy en boga en la cultura centroeuropea de finales del siglo xix y de principios del xx⁴³, Aby Warburg se interesó en el tema de la ciencia de los astros, basándose esencialmente en los escritos del ya mencionado Franz Boll, sobre todo de su libro *Sphaera*, publicado en 1903. Como acabamos de decir, Franz Boll falleció en 1924, es decir, poco tiempo antes del momento en que Warburg comenzaba a dedicarse a *Mnemosyne*. De hecho, las ideas de Boll fueron glosadas por el historiador en la conferencia ya mencionada de abril de 1925, pronunciada en su honor, y están en la base de buena parte de los estudios que, acerca de la iconografía astral, las imágenes de los astros y su transmisión desde la Antigüedad al Renacimiento, rea-

lizaron Fritz Saxl y Aby Warburg durante los treinta primeros años del siglo xx.

De esta manera, tras las láminas de introducción A, B y C, las que van signadas de los números 1 al 3 se centran en los orígenes en la antigüedad de la idea del influjo de los astros y de la adivinación a través de diversos signos en la naturaleza y en los ritos de sacrificio.

La primera de ellas, «Adivinación y destino» se compone de ejemplos sacados del arte mesopotámico con diversas imágenes de higados, que eran observados como signos de augurios a través de la denominada hepatoscopia, otros de constelaciones, y una fotografía con ejemplos procedentes de una exposición celebrada en el Instituto Warburg sobre la transmisión de los símbolos astrológicos antiguos en el Renacimiento italiano. Se introduce de esta manera el tema del viaje y transformación de las imágenes a lo largo de los siglos.

La lámina 2, dedicada a la «Esfera griega», se centra en las imágenes helénicas del cosmos. En esta *sphaera graeca* se presta una atención especial a la imagen del cielo en forma de globo considerada como la aportación específica de la imaginación griega a la representación celeste, destacando la importancia del famoso *Atlante Farnese* del Museo Arqueológico de Nápoles y la del mito de Perseo que libera a Andrómeda del monstruo. Son dos ejemplos privilegiados de su preocupación por el carácter liberador que esta imagen circular de la esfera griega tuvo sobre las concepciones astrológicas orientales.

La lámina 3 se dedica al tema del viaje y al de la transformación experimentada por imágenes astrológicas en su desplazamiento hacia Oriente. Es la «Orientalización de las imágenes antiguas». Gran protagonista adquiere la imagen del Zodíaco, ya circular, de Dendera (Louvre) el cual, tras los escritos de Boll, se había convertido en uno de los puros clave en la interpretación de estos temas por parte del círculo de Warburg. Fritz Saxl lo mencionó especialmente en su posterior artículo de 1932 sobre Qusayr 'Amra a propósito de las representaciones circulares del cielo que aparecen desde el fin de la Antigüedad tanto en Oriente como en Occidente, y lo caracteriza de la siguiente manera: «En el período egipcio antiguo las representaciones (de los astros) se disponen en fila, mientras que en la de Dendera se disponen ya en círculo, evidentemente a causa de la influencia greco-romana», lo que supone una posibilidad de representar el cielo en modo científicamente más correcto⁴⁴.

Tras las láminas 4 a la 7 a las que nos referiremos más adelante, el atlas pasa a las numeradas con las cifras 20 a 27, en donde se desarrolla una historia de la representación de los astros refinándose, sobre todo, al camino de las imágenes y las ideas astrológicas desde la Antigüedad, pasando por la Edad Media árabe, hasta la llegada del Renacimiento. Son, pues, láminas fundamentales para comprender el tema capital del «viaje de las imágenes» astrológicas.

En la lámina 20 la figura de Abu Ma'shar aparece en la parte superior como presidiendo el conjunto. Se trata, dice el texto explicativo, de: «El famoso astrólogo oriental Abu Ma'shar (muerto en el 850) en el trono, de un manuscrito árabe del siglo xv conservado en Oxford». La lámina se compone de imágenes procedentes en su casi totalidad de este manuscrito y fueron estudiadas por Warburg en la conferencia de homenaje a Boll.

⁴² A. Warburg, *El ritual de la serpiente*, México, 2004, pp. 65-66.

⁴³ S. Settis, «Introduzione» a F. Saxl, *La fede negli astri. Dell'antichità al Rinascimento* (1925), Turin, 2007, pp. 15-22.

⁴⁴ F. Saxl, «The Zodiac of Qusayr 'Amra», en K. A. C. Creswell (ed.), *Early Muslim Architecture*, Oxford, 1932, pp. 289-303.

Fritz Saxl en el tomo III de su *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters*, dedicado a los conservados en las bibliotecas inglesas (1953)⁴⁵, estudiaba a Abu Ma'shar como el astrólogo que había realizado la tentativa, «de reunir en forma sinóptica la esfera persa e india con la greco-romana...». Las ilustraciones utilizadas en la lámina 20 proceden del Mss. 133 de la Bodleian de Oxford, ampliamente estudiado por Saxl. Las ilustraciones de Abu Ma'shar, dice este último, no se basan en modelos orientales, sino europeos: «Ya fueran las constelaciones, ya lo fueran los planetas, tienen un carácter estrictamente europeo... En lo que se refiere a las constelaciones, su carácter occidental es indudable ya que una buena parte de sus figuraciones europeas no hubieran podido encontrarse en un manuscrito árabe, precisamente aquellas que deben su existencia a la ignorancia lingüística del traductor. Y que ni siquiera los planetas son copias directas de un modelo oriental lo demuestran en primer lugar la diversidad de las figuraciones orientales con su mismo contenido, como resulta de la confrontación con las imágenes del manuscrito oriental 133 de la Bodleian Library de Oxford»⁴⁶.

La imagen número 3 de esta lámina 20 nos muestra el manuscrito *Maravillas de la creación* de Al-Qazwini, del siglo XIV, aunque su origen sea muy anterior. Se trata de otra de las obras que resultaron clave en estos estudios del círculo de Warburg influido por Franz Boll, y Fritz Saxl las analizó en su trabajo acerca de las representaciones de los planetas en Oriente y Occidente⁴⁷. Al-Qazwini representa los planetas sólo como potencias cósmicas, por lo que es singular que las ilustraciones no sean geométricas sino figurativas. «El problema —dice Saxl en este escrito de 1912— es, pues: ¿en qué lugar del Oriente o del Occidente se desarrollaron estas figuraciones, que dentro del ámbito cultural islámico son totalmente inexplicables?». La respuesta hay que buscarla en la antigua Babilonia, ya que, si Zimmern tiene razón, y no poseemos ni siquiera una representación completa de los planetas de la época babilónica, habría que buscar la historia del culto de los planetas a través de las fuentes literarias, pues es allí donde con la mayor claridad encontraremos el origen de estos tipos figurativos. Saxl resume de esta manera la tarea y la metodología que debe seguir el historiador interesado en el tema: «Nuestra tarea será, por tanto, la de analizar e interpretar las fuentes literarias y los objetos artísticos para individualizar el núcleo babilónico originario de las figuraciones más tardías, y recorrer en la medida de lo posible la génesis de estos tipos, para demostrar después de qué manera se han conservado a través de los siglos. Nuestra tarea no se agota ahí, ya que si aunque poseamos representaciones babilónicas de los siete planetas, su comparación con los documentos islámicos no llevaría a resultados iconográficos significativos, ya que entre la antigua Babilonia y el islam transcurre la baja Antigüedad y su mezcla de pueblos. Como objetivo último de nuestra investigación, debemos pues examinar el influjo tardoantiguo sobre las imágenes islámicas de los planetas».

El mismo Saxl, en su artículo *Imágenes de los astros* ya citado, antes de referirse como ejemplo otra vez a Al-Qazwini, estudia la representación de Perséus de un manuscrito medieval europeo en el que la figura mitológica aparece con la imagen de un demonio en la mano. Pocas veces se expresará mejor la profunda relación intelectual que unía a eruditos como Aby Warburg y Fritz Saxl, como sucede en la interpretación de esta imagen: «Lo que interesa al hombre medieval es el antiguo esquema gráfico de la imagen astronómica o la sabiduría astronómica de la Antigüedad: de aquí la necesidad de reproducir fielmente la imagen de la constelación, por ejemplo, en las cartas estrelladas o del dios con todos sus atributos, pero no el estilo figurativo acuñado en la Antigüedad».

Convendrá liberarse de una vez del influjo de Winckelmann y acostumbrarse a la idea de que la relación del europeo medieval hacia el patrimonio figurativo antiguo no es muy distinto de la que la realiza el Medioevo oriental, heredero también él del mundo tardoantiguo...».

«En el siglo XV, el término clásico no significaba "la noble simplicidad y la serena grandeza"»⁴⁸, tal como sostenía Winckelmann. Era esta una idea que fue repetida machaconamente por Warburg y que Saxl vuelve a recoger en su breve pero sustanciosa glosa del viaje de su maestro a Estados Unidos, de donde procede la cita anterior.

De esta manera es cómo se deben entender las siguientes láminas de *Mnemosyne*. La número 21 se dedica a las representaciones de los siete planetas según la concepción del Oriente medieval, utilizando ampliamente a Al-Qazwini en un ejemplar del siglo XV, así como a Abu Ma'shar y el *Picatrix*, un libro que, según nos explica Warburg, Saxl pensaba que era la traducción de una obra árabe concebida desde un principio como un texto ilustrado. Tras analizar un *Picatrix* de la Biblioteca de Cracovia, Saxl llegó a la siguiente conclusión: «La historia de las ilustraciones de *Picatrix* en el manuscrito de Cracovia es pues la siguiente: las imágenes tardoantiguas fueron primeramente reconstruidas en tierras orientales a partir de descripciones literarias... y sobre la base de estas descripciones fueron retomadas en Occidente en forma sustancialmente nueva. En la utilización del patrimonio figurativo antiguo Oriente y Occidente resultaron así particularmente próximos»⁴⁹.

La lámina 22 se centra en otro de los momentos esenciales del pensamiento de Warburg acerca del «viaje de las imágenes», el de su paso por la España medieval de la Escuela de traducciones de Toledo, una referencia que fue continua en los escritos de Fritz Saxl. En su trabajo sobre las creencias astrologías de Agostino Chigi este afirma que: «Il fatto è che ormai, nella Spagna di Alfonso il Saggio, in Italia e anche nel Nord, si ricominciava a considerare conciliabili cristianesimo e astrologia pagana, fino allora ritenuti incompatibili»⁵⁰, de manera que, a lo largo de la Edad Media, junto a la esfera griega, los astrólogos tenían en cuenta igualmente la llamada «esfera bárbara», independiente, como afirmaba Warburg, de cualquier observación directa del firmamento, y que podía tener dos versiones diferentes, una de procedencia india y otra de origen persa.

⁴⁵ F. Saxl, *Catalogue of Astrological and Mythological Illuminated Manuscripts of the Latin Middle Ages*, vol. 3, *Manuscripts in English Libraries*, Londres, The Warburg Institute.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ F. Saxl, «Beiträge zu einer Geschichte der Planetendarstellungen im Orient und im Occident», *Islam. Zeitschrift für Geschichte und Kultur des islamischen Orient*, 1912, vol. 3, pp. 151-177.

⁴⁸ Es la célebre fórmula con la que Winckelmann caracterizó el arte de la Antigüedad clásica en sus *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la es-*

cultura, de 1755. Citamos por la traducción española de Salvador Mao, Madrid 2006: «La característica universal que otorga la primacía a las obras maestras de los griegos es, al fin y al cabo, una noble simplicidad y una callada grandeza [de la Entelmeia o la Gracia]», p. 92.

⁴⁹ F. Saxl, *Beiträge*, cit.

⁵⁰ F. Saxl, *La Fede astrologica di Agostino Chigi: interpretazione dei dipinti di Baldassarre Peruzzi nella Sala di Galatea della Farnesina*, Roma, 1934.

En esta lámina 22 se recoge la imagen de un manuscrito español del siglo xv conservado en la Biblioteca Vaticana con la representación del signo de Scorpio y treinta constelaciones fantásticas correspondientes a las predicciones de cada uno de los treinta días del mes. Se trata de la misma imagen que Warburg había utilizado en una de las notas de su texto sobre Lutero y que explica así: «... dicho manuscrito constituye el puente de unión entre las ideas tardomedievales alemanas y el círculo de eruditos antiguos y arabizantes de Toledo. En este manuscrito se conserva, entre otras cosas, un calendario adivinatorio de los meses que tiene forma circular y está dividido radialmente en treinta grados; en él aparecen figuras con sentencias adivinatorias que, a pesar de mostrar un carácter realista y medieval que las hace casi irreconocibles, constituyen estribaciones de la *Sphaera* de Teubro; es decir, proceden de una genuina adoración de carácter astral o religioso...»⁵¹, y continúa estudiando como, a través de Pietro Abano, y los frescos del Palazzo della Ragione de Padua, entran en las imprentas de Augsburgo y del norte de Europa a fines del siglo xv.

La referencia, ya mencionada, a la Italia del Norte como uno de los lugares esenciales en este viaje de las imágenes tiene uno de sus puntos capitales en las decoraciones astrológicas del salón del Palazzo della Ragione de Padua, realizados entre 1420 y 1425 según las ideas de Pietro d'Abano, a la que se dedica la lámina 23, junto a varias imágenes del *Liber introductorius* de Michel Scotto cuya figura resulta fundamental en el tema del viaje de las imágenes astrológicas, tal como lo explicaron Boll, Warburg y Saxl. Según este último el *Liber* es un gran tratado astrológico-astronómico realizado entre 1243 y 1250 cuando su autor trabajaba para el emperador Federico II, en el que aflora una tradición representativa distinta a la de la Antigüedad. «Por primera vez desde la Antigüedad —dice— por lo que se me alcanza, nos enfrentamos a esquemas figurativos de tipo nuevo. Saturno es un guerrero medieval, Júpiter un juez en hábito forense... No es difícil reconocer aquí las divinidades astrales babilónicas... Una vez comprendido este carácter babilónico, es posible explicar las figuraciones medievales... Si de esta manera el Sol se representa en el Salón de Padua con la corona imperial y, siempre en Padua, en la Capilla degli Eremitani, con los vestidos del papa, rey de la Iglesia, no nos debe extrañar»⁵².

La siguiente lámina, la número 24, es una interpolación interesante en esta serie de imágenes de astrología, ya que introduce el contraste entre los juegos de azar y la idea de la predeterminación irracional como juego, y la idea del cálculo matemático como la de un aspecto más preciso a la hora de pensar en nuestro destino, es decir, una confrontación entre los conceptos de azar y necesidad, para lo que utiliza la comparación entre imágenes de juegos de dados astrológicos y el Juego de la Buena Ventura de Pietro Casano⁵³. La matemática aparece, pues, como una de las fuerzas superiores del razonamiento abstracto, y el miedo a los demonios como una de las formas más primitivas de la causalidad religiosa, uno de los temas centrales del ensayo de Warburg sobre Martín Lutero.

Es en la lámina 24 donde Warburg desarrolló también el tema de la iconografía de los hijos de los planetas, con las imágenes de este asunto

utilizadas en las imprentas alemanas de la segunda mitad del siglo xv. En el artículo que dedicó a ello donde menciona los manuscritos de Wolffegg y Tübingen que aparecen en esta lámina 24, Fritz Saxl lo resume así: «El desarrollo es, más o menos, como sigue: las primeras imágenes de los hijos de los planetas llegaron a Europa desde Oriente, disponibles en forma esquemáticamente científica, en la que a cada uno de los planetas correspondía un cierto número de oficios (siete). Las imágenes individuales fueron posteriormente europeizadas, y el proceso fue facilitado por el hecho de que ambas líneas evolutivas se apoyan en la misma tradición tardoantigua... Este proceso pudo haber sucedido en el siglo xiii o en el xiv, y según una fórmula análogamente esquemática como en el Salón de Padua...»⁵⁴.

Tras la lámina 25, dedicada a los relieves de Agostino di Duccio en el Templo Malatestiano de Rimini, un conjunto que ya le había llamado la atención desde el trabajo sobre Botticelli, y una de las obsesiones de Warburg a lo largo de toda su vida, la 26 se dedica a diversas imágenes que explican el sistema de representación astral del Palazzo Schifanoia, y la siguiente (27) a los frescos renacentistas de este lugar en Ferrara.

Como es sabido, el descubrimiento de las fuentes iconográficas del Palazzo Schifanoia fue uno de los grandes triunfos intelectuales de Warburg, que fue presentado en el Congreso Internacional de Historia del arte de 1912 en Roma y publicado bajo el título: «Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara»⁵⁵.

En *Mnemosyne* el ciclo de frescos se presenta como la culminación de las láminas anteriores, desde la número 20 dedicada a Abu Ma'shar y como la demostración perfecta de lo sutil y complejo que es no sólo el estudio del «viaje de las imágenes» y el de la herencia de la Antigüedad hasta llegar al Renacimiento, sino también como muestra de la necesidad de una ampliación de los objetivos y la metodología de la Historia del arte, de «una ampliación metodológica —dice— de las fronteras de nuestra Historia del arte, tanto por lo que se refiere a su ámbito material como al espacial».

Con el estudio de este complicado viaje, por el que las imágenes se trasladaban, transformándose, de Occidente a Oriente, con retorno otra vez a Occidente, Warburg pretendía demostrar lo insuficiente de las categorías evolutivas habitualmente usadas en la Historia del arte para conseguir una «psicología histórica de la expresión humana». Para ello lo que debía utilizarse era el análisis iconológico de un punto oscuro concreto (en el caso de Schifanoia la presencia de unas extrañas figuras de tamaño natural en el segundo de los registros de las paredes pintadas), que sirviese para destruir lo que el historiador alemán calificaba de «control policial» ejercido en unas fronteras metodológicas que contemplan Antigüedad, Medioevo y Edad Moderna como compartimentos estancos. En este mismo saco de actitudes historiográficas absurdas incluía la separación en el estudio del arte autónomo de las llamadas artes aplicadas, a las que Warburg consideraba como documentos expresivos de idéntica relevancia a las que poseía este arte «autónomo»⁵⁶.

A través de su conocimiento de los escritos de Abu Ma'shar, Warburg demostró que aquellas extrañas figuras no representaban otra

⁵¹ RP, p. 507.

⁵² F. Saxl, «La rinascita della astrologia tardoantica», en F. Saxl, *La FEDE negli astri. Dall'antichità al Rinascimento* (1985), S. Settis (ed.), Torino, 2007, pp. 161-174.

⁵³ Sobre este autor, véase R. Navarro Durán, «La edición de los Libros de suertes», en D. Noguera Guirao, P. Jauralde Pou, A. Reyes (coords.), *La edición de textos: actas del Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, 1990, pp. 361-367.

⁵⁴ Véase F. Saxl, «I figli dei Pianeti», en F. Saxl, S. Settis (ed.), cit., p. 277.

⁵⁵ RP, pp. 415-443.

⁵⁶ Véanse los famosos párrafos conclusivos de su conferencia en RP, p. 434.

cosa que los «hijos de los planetas» o los «decanos», cuya presencia en la representación de los cielos había sido ignorada por los griegos y que, sin embargo, se introdujeron en Occidente a través del influjo oriental. Lo curioso del tema es que estos decanos se representaron en Oriente con atributos de los dioses clásicos, aunque no con las formas que habían adquirido en el arte de la Antigüedad, lo que todavía sucede en Ferrara en el siglo xv. El proceso de «reunificación» entre fuente literaria e imagen clásica «correcta» fue una de las características del Renacimiento.

Mucho después de la conferencia de Warburg en Roma el año 1912, Fritz Saxl y Erwin Panofsky publicaron en 1933 su famoso ensayo *Classical mythology in mediaeval art*, en el que se recogían y, en cierta manera, se sistematizaban trabajos anteriores, incluidas las investigaciones pioneras de Warburg en este sentido reunificador al que venimos refiriéndonos⁵⁷. Es una fecha, esta de 1933, todavía, sin embargo, no muy lejana a la muerte del historiador en 1929 y, por tanto, a los años de elaboración de *Mnemosyne*.

El trabajo consta de dos partes: en la primera de ellas, explícitamente deudora de las ideas y de la biblioteca de Aby Warburg, se estudia lo que los autores denominan la «tradición de representación» referida a las pervivencias de temas y motivos clásicos en el arte medieval europeo. Es decir, se analiza el proceso de la imagen cuando el artista medieval tenía a la vista, en el momento del inicio de su creación, una serie de materiales que le proporcionaban, a la vez, tanto el tema iconográfico como su representación formal. En la segunda parte del estudio, en la que consideraban la fase «literaria» o «textual» de la creación, el artista no tenía delante otra cosa que el texto que describía el tema mitológico, por lo que para ilustrarlo debía recurrir a nuevas formas.

Es en la primera parte del ensayo, donde se analiza esta llamada «tradición de representación» en el que se sintetizan bastantes de los aspectos que habían aparecido en las láminas «astroológicas» de *Mnemosyne*, y se estudia su evolución medieval de la representación de los planetas, en la que los contenidos clásicos se separaron de sus formas antiguas. Sólo al final del proceso se logró la reunión de tema y contenido, dando paso al Renacimiento: «En ciertos manuscritos alemanes de tratados astroológicos de Michel Scotto, las figuras no clásicas se reemplazaron por otras que nos hacen el efecto de estar más próximas a las representaciones griegas y romanas de las divinidades correspondientes», como si, dicen Saxl y Panofsky, gracias a los humanistas del siglo xv, algunos artistas del norte concluyeran que era absurdo la representación de los dioses de la mitología de manera contraria a como lo hacía el clasicismo. La idea, que será utilizada en multitud de ocasiones por Erwin Panofsky, se convertirá en uno de los *leit-motiv* de los estudios iconográficos e iconológicos a lo largo de buena parte del siglo xx.

Pathos Formel y Nachleben de la Antigüedad

Volvamos a la introducción general de Aby Warburg. En ella se nos dice, recordémoslo, que el autor pretendía que el material visual de *Mnemosyne* constituyera un inventario de los precedentes antiguos que con-

currieron en el Renacimiento con el fin de crear la imagen y representación de la vida en movimiento. Para ello había que recurrir a una técnica comparativa que, a diferencia de cómo había utilizado por parte de Heinrich Wölfflin en las láminas en sus libros *Renacimiento y Barroco* (1888) o *Principios fundamentales de la Historia del arte* (1915) no era de tipo formal, estilístico o estético y que ni siquiera había de ser de carácter directamente iconográfico en el sentido más habitual del término. La comparación debía ser comprendida «por medio de un estudio socio-psicológico profundo (de las imágenes), que debía manifestar el sentido de los valores expresivos conservados en la memoria, ya que estos eran los que representaban las funciones más significativas de una técnica espiritual». Para ello Warburg se sintió estimulado por los estudios lingüísticos de Osthoff en 1905 acerca del carácter supletivo de las lenguas indo-germánicas, que ya hemos mencionado. En su conferencia acerca de las fiestas del Renacimiento había expresado ideas parecidas de manera más explícita: «El objeto auténtico de su rivalidad era la representación de la expresión intensificada de los estados mentales o físicos, ya fuese la de la emoción religiosa interior, ya la de la figura humana graciosamente adornada o gesticulando de manera cruda. No quiero sobrestimar la fórmula que he encontrado para esto, pero en el terreno de las artes visuales existe un fenómeno igual al observado por Osthoff en lingüística: un cambiar y complementar las raíces usadas en el superlativo».

Los extremos de la expresión fisionómica en el momento de mayor excitación (*pathos*) necesitados de intensificación o de contemplación más profunda (*ethos*).

Otras veces la transformación era mucho más radical, como sucedió con la célebre estampa dureriana *Melancolía I*, que es analizada así por Saxl en 1927-1928: «Sabemos que el grabado de Dürero *Melancolía* representa a Saturno. Sin embargo, marca una ruptura definitiva con la interpretación realista de los cuadros anteriores que representaban a matemáticos y melancólicos, ambos hijos de Saturno. Dürero eligió un método clásico —el de la personificación— para representar a las matemáticas y la melancolía juntas en una figura poderosa... Como sus contemporáneos italianos había intentado tanto armonizar los principios de su arte con las leyes de la naturaleza, como definir la belleza en términos matemáticos...». Su intento de describir el orden del macrocosmos, «significativamente no lo hace describiendo al planeta y a sus hijos; era esta una tipología que se había convertido en algo demasiado crudo para él. Su *Melancolía* es un símbolo de la mente individual que busca su imagen en el espejo del universo»⁵⁸. La intensificación de significado se realiza ahora mediante un cambio iconográfico total y radicalmente novedoso.

Los que Warburg llamaba *engrammas* de la memoria, sobre todo los de un lenguaje gestual de enorme intensidad, sobrevivían en la misma de una manera emotiva «como patrimonio hereditario» de esta facultad. La aparición de figuras en movimiento patético, a las que llamaba *Pathosformel*, tan características del fin del siglo xv florentino, no eran otra cosa que la peculiar manera de revivir la Antigüedad por parte de este periodo artístico que debía relacionarse con sus aspectos orgánicos y dionisiacos de la Antigüedad, que Warburg había aprendido a apreciar tras sus lecturas de Nietzsche, en su *El origen de la tragedia*.

⁵⁷ E. Panofsky y F. Saxl, «Classical mythology in mediaeval art», *Metropolitan Museum Studies* 4 (1932-1933), pp. 226-280.

⁵⁸ E. H. Gombrich, op. cit., p. 69.

En las ya mencionadas láminas 4, 5 y 6 de *Mnemosyne* se observan algunos de estos precedentes antiguos de figuras en movimiento violento. En la primera de ellas, en la columna de la izquierda se disponen imágenes del *Rapto de Deyanira*, los trabajos de Hércules, o del *Juicio de Paris*. Particularmente expresiva es la similar columna de la izquierda de la lámina 5 con las imágenes de Cibeles, una *Niobida*, la llamada *Muchacha Colonna* y varias fotografías de esculturas de Medea. Por su parte la lámina 6 se centra en la representación del *Laocoonte* del Vaticano, paradigma de la figuración clásica del dolor y el patetismo, y el relieve de una ménade danzante, uno de los casos más claros de movimiento no sólo de la figura, sino de su vestido, tal como sucedía en las figuras de Ghirlandaio, Botticelli o Lippi que obsesionaban a Warburg. Particularmente elocuente sería la comparación de estas láminas situadas al comienzo de *Mnemosyne* con las número 39, centrada en Botticelli y la introducción del estilo ideal, la 40, que despliega el surgimiento del temperamento de la Antigüedad no sólo en el torso de Baldassarre Peruzzi en la Villa Farnesina o en la estampa de Marcantonio Raimondi con el tema de *La matanza de los inocentes*, sino incluso con ejemplos del siglo xvii, de Reni y Poussin, y del xviii con un grabado de Bernard Picart, la 41 o la 41A en la que, sobre todo, se desarrolla el tema del *pathos* del *Laocoonte* desde Pisanello a Giulio Romano o El Greco. Por no mencionar las láminas dedicadas a la reaparición de la que Warburg llamó «Ninfa», ya sea en el ambiente Tomabuoni ligado a Ghirlandaio (lámina 46), o la «ninfa como ángel custodio», en un tema sobre el que volveremos más adelante.

Para Warburg la recuperación de la Antigüedad que caracteriza al Renacimiento no era el resultado tanto de la conciencia racional o histórica del mayor valor de ciertos aspectos del clasicismo que interesaban a la nueva cultura de la Edad Moderna, sino que más bien procedía de una «empatía artística conscientemente libre» hacia aquella época del pasado. La comprensión de este proceso de transmisión de formas no debe hacerse según este tipo de sucesión, al que califica de «evolucionismo descriptivo». Para un verdadero conocimiento del mismo hay que descender a las profundidades de los entrecruzamientos instintivos que se unen con la materia en la psique humana y que se estratifican de manera esencialmente acronológica. Sólo de esta manera es posible hacer surgir la matriz expresiva de la exaltación pagana que nuestro autor identifica en el «torso trágico», es decir, en los valores dionisiacos y en las posibilidades creadoras de la embriaguez. No en vano, Warburg menciona al tratar estos temas a Nietzsche, quien años más tarde, en una de sus obras finales, *El crepúsculo de los ídolos* (1888) había escrito que: «Para que haya arte, para que haya algún hacer y contemplar estéticos, resulta indispensable una condición fisiológica previa: la embriaguez. La embriaguez tiene que haber intensificado la excitabilidad de la máquina entera; antes de eso, no se da arte ninguno... Asimismo la embriaguez de que van seguidos los apetitos grandes, todos los afectos fuertes; la embriaguez de la fiesta, de la rivalidad, de la pieza de virtuosismo, de la victoria, de todo movimiento extremado; la embriaguez de la crueldad; la embriaguez de la destrucción... Lo esencial en la embriaguez es el sentimiento de plenitud y de intensificación en las fuerzas»⁴⁰.

Esa «empatía artística conscientemente libre» a la que nos acabamos de referir, y su relación con las profundidades de la psique humana, fundamenta el carácter psico-histórico de la iconografía de Warburg. Ya en el párrafo tercero de su tesis sobre Botticelli había escrito que: «Al mismo tiempo, esta constatación (la de que los artistas del Renacimiento veían en la Antigüedad el modelo de los movimientos externos intensificados y se apoyaban en ella para representar los motivos accesorios en movimiento en el ropaje y en los cabellos) tendrá consecuencias en el ámbito de la estética psicológica, ya que allí, en el entorno de los artistas y de sus creaciones, se hace posible estudiar el sentido que el proceso de la empatía estética desempeña en la conformación de los estilos»⁴¹. En este momento Warburg cita dos obras muy importantes en su formación como son *Über das Optische Formengefühl* de Robert Vischer, de 1873 y *Das Symbol*, escrita en 1887 por su padre F. Theodor Vischer, en la primera de las cuales se teoriza ampliamente sobre el concepto de empatía, el carácter del gesto, de la mímica, del sentido interno que adquieren las «dinámicas musculares» o el movimiento en las obras artísticas: «La música y el lenguaje se fundaban originalmente sobre la expresión imitativa de una impresión; esta constituye también la base de la mímica y su rígido reflejo, la fisiognomía y, también de manera particularmente evidente, de nuestros gestos, los cuales son siempre una reproducción arbitraria, es decir una reproducción apartada de la misma representación corpórea, de formas de la impresión. Para indicar algo desplegado o magnífico, por ejemplo, alargamos nuestros brazos; para indicar grandiosidad o sublimidad los alzamos hacia lo alto...»

Nuestras oscilaciones y nuestros movimientos interiores se expresan exteriormente en dinámicas musculares análogas a los movimientos de las obras de arte»⁴². Poco más adelante Robert Vischer introduce una frase que debió causar particular impresión en Warburg y que pone de manifiesto los fundamentos de psicología artística que estaban en la base de su idea de reviviscencia (*nachleben*) de un período artístico, la Antigüedad, en otro, el Renacimiento: «Pero aun esta reproducción artística, no importa en qué grado transformada, es originalmente el resultado adecuado de un proceso dinámico interior consistente en un revivir (*nachleben*). La actividad del ojo ha suscitado un proceso en el sistema nervioso y en el alma y el ser humano tomados en toda su complejidad. Representar este revivir es la finalidad oculta a sí misma a cualquier figuración ingenua, y se engaña quien piense que se trata de modelos naturales»⁴³.

Warburg, como hemos dicho, encontró en la expresión dinámica del patetismo, tan frecuente en el arte del Renacimiento y especialmente en el del arte florentino del siglo xv, la manifestación más conspicua del revivir (*nachleben*) del arte de la Antigüedad. Este interés por la figura representada en movimiento violento se ligaba a la idea nietzscheana de lo dionisiaco, donde el filósofo encontró igualmente uno de los orígenes más claros del género literario de la tragedia. El que la Antigüedad fuera vista preferentemente desde este punto de vista constituía en Warburg una polémica explícita contra la imagen dieciochesca, wickelmaniana y neoclásica, de la misma, predominante durante el siglo xix.

⁴⁰ F. Nietzsche, *El crepúsculo de los ídolos*, citamos por la traducción de A. Sánchez Pascual, Madrid, 1973, pp. 90-91.

⁴¹ *RR*, p. 73.

⁴² R. Vischer, *Sul sentimento ottico della forma. Un contributo alla estetica*, en R. Vischer y F. Th. Vischer, *Simboli e forma*, A. Pinotti (dir.), Roma, 2003, p. 91.

⁴³ *Ibidem*, pp. 91-92.

Por ello, buena parte de las láminas de *Mnemosyne*, sobre todo en sus partes centrales se dedican explícitamente a un tema que, en realidad, recorre toda la obra: La ya mencionada lámina 40, que plantea el asunto del surgimiento del espíritu de la Antigüedad, propone imágenes que pretende resumir con la frase: «Exceso en la fórmula del *pathos*». La 41 se concentra en el que denomina «*pathos* de la destrucción» y se centra en una de las imágenes que más obsesionaron a Warburg a lo largo de su vida: La Muerte de Orfeo, tal como la imagina un maestro ferrarés en un grabado sobre cobre conservado en el *Kupferstichkabinett* de la *Kunsthalle* de Hamburgo que, como señaló en un enjundioso ensayo sobre Alberto Dürero de 1905, sirvió a este maestro de inspiración a su grabado del mismo tema. No era esto, sin embargo, lo que interesaba específicamente a Warburg, sino poner de manifiesto lo reduccionista de la todavía influyente doctrina clásica de la «serena grandeza», que impedía un análisis en profundidad de este tipo de obras de arte, ya que, con *La muerte de Orfeo*, «lo que Dürero pretendía realizar era una imagen temperamentalmente antigua y, en consonancia con los artistas italianos, otorgar a la Antigüedad el privilegio estilístico de la representación gestual de las emociones». «En definitiva, dice en la conclusión de este ensayo de 1905 que podemos considerar como la primera definición warburgiana del concepto de *pathosformel*, las «imágenes de la muerte de Orfeo» son como un anticipo de las primeras estaciones desenterradas en ese itinerario de *superlativos*⁶³ nómadas de la gestualidad que salieron de Atenas, pasaron por Roma, Mantua y Florencia y llegaron finalmente a Nuremberg, donde alcanzaron el espíritu de Dürero»⁶⁴.

La lámina 43 se centra en el «*pathos* del sufrimiento», en donde juegan un especial papel imágenes copiadas o derivadas del *Laoconte* (El Greco, Giulio Romano, Jean de Gourmont, Hans Brosamer, Marco Dente, Apollonio da Giovanni...). En la siguiente este *pathos* del sufrimiento se centra en lamentos fúnebres religiosos, sobre todo imágenes de la muerte de Cristo (Donatello, Cosme Tura, Carpaccio, Lucca Signorelli...). El tema del *pathos*, tras otro grupo de láminas, más bien centradas en el asunto del gesto, se recupera en la lámina 49, con el «*pathos* del vencedor domado», en la que aparecen imágenes de Mantegna, ya sea de su *Triunfo de César*, ya de la *Cámara de los esposos*, del *Políptico de San Zenón* o de sus grabados *Lucha de dioses marinos* y *Bacanal* y, una vez más, otra imagen de la *Muerte de Orfeo*, ahora en la estampa de cobre de Francesco Novelli, basado en un dibujo del entorno de Andrea Mantegna. Es claro que, pocas veces como en esta lámina, el *pathos* propio de la imagen del mundo antiguo, se liga a un artista capital del Renacimiento protagonista de una peculiar y arqueológica imagen del *Nachleben der Antike*.

Bien puede decirse que estas láminas que van desde el número 37 al 43 (con la excepción de la 38) son una impresionante sucesión de imágenes, fundamentalmente renacentistas, que exploran desde las más variadas perspectivas el tema de la violencia, el del sufrimiento y el de la pena.

Láminas más adelante, ya en la número 57, se recupera el asunto en lo que se refiere al mundo nórdico, centrado en Dürero, un artista de cuya posición en *Mnemosyne* nos ocuparemos más adelante. Las últimas láminas del álbum recogen el tema en la pintura barroca, ya sea

en Rubens y su círculo (lámina 70), ya en contraste con Rembrandt (lámina 72 y 73), aunque también del tardío papel que el barroco comenzó a jugar en *Mnemosyne* nos ocuparemos más tarde.

Desde el inicio de su investigación Aby Warburg encontró en el estudio de la gestualidad y del movimiento uno de sus campos favoritos de exploración de la imagen. De hecho, consideraba que gesto y movimiento eran dos de los aspectos principales, sino los principales, en los que una imagen renacentista se relacionaba con la Antigüedad. Opuesto al concepto neoclásico de esta época histórica basado en las ideas de quietud y simplicidad, el periodo antiguo se caracterizaba, sin embargo, por el movimiento y la inquietud. De hecho, en el segundo de los párrafos de su temprano ensayo sobre Botticelli, se afirmaba ya que: «En este contexto –el del estudio de la significación de obras como el *Nacimiento de Venus* y la *Primavera*– es posible seguir paso a paso cómo los artistas y sus mentores veían en la Antigüedad el modelo de un movimiento externo intensificado y cómo se apoyaban en los modelos antiguos siempre que se trataba de representar motivos accesorios en movimiento –tanto en el ropaje como en los cabellos». Y en un fragmento de 1889, elabora un esquema en el que apunta las posibilidades de estudio del tema de la «Vestimenta en movimiento en el arte del Quattrocento florentino»⁶⁵.

El gesto, la vestimenta en movimiento intenso y continuo, constituyen una de las obsesiones perennes de Warburg que las vio reflejadas, como en ningún otro lugar, en la figura femenina que entra con rapidez en el sosegado ambiente pintado por Ghirlandaio en el fresco que representa el *Nacimiento de san Juan Bautista* en la Capilla Tornabuoni del coro de la iglesia de Santa Maria Novella en Florencia. A pesar de tratarse de un conjunto de clara iconografía religiosa, el tratamiento que el artista le otorgó, sin duda a instancias de su comitente Tornabuoni, fue claramente de carácter profano, exaltador no sólo de la riqueza de la familia en cuestión, sino claramente alusivo a las modas artísticas neopaganas que se estaban imponiendo en el Renacimiento italiano. En la correspondencia entre Aby Warburg y su amigo el holandés Jolles, se manifiesta el entusiasmo de los amigos por esta figura, y el significado complejo y cargado de significados que la atribuían no sólo como figura en movimiento, sino como ninfa, como Victoria clásica...

«¿Quién es la «Ninfa», pues? Como cualquier ser real de carne y hueso, pudo haber sido una esclava liberada de Tartaria...; pero en su verdadera esencia, es un espíritu elemental, una diosa pagana en el exilio. Si quieres conocer a sus antepasados, mira el relieve que hay bajo sus pies.»

En este Ghirlandaio había pintado una obra de arte triunfal clásico, estableciendo, por tanto, una relación entre el gesto de esta figura en movimiento y el mundo de las fiestas y entradas triunfales, así como con la cultura visual clásica de relieves, sarcófagos y esculturas en arcos del triunfo, con sus figuras en movimiento, en cuya gestualidad patética Warburg observaba signos no sólo de sufrimiento y dolor, sino de liberación y emancipación⁶⁶.

Este tema de la gestualidad recorre buena parte de las láminas de *Mnemosyne* desde las dedicadas al «*Pathos* del vencedor» (n. 7), a otras, como la n. 25 referida a los relieves de Agostino di Duccio en el Templo

⁶³ La culpa es nuestra.

⁶⁴ *RP*, p. 407.

⁶⁵ E. H. Gombrich, op. cit., pp. 57-58.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 126.

Malatestiano de Rimini, en la que el tema se entremezcla con el de las ya comentadas preocupaciones astrológicas. Pero que la gestualidad de estas esculturas, en la que Warburg veía una de las mejores manifestaciones del espíritu dionisiaco de la Antigüedad. Interesaba a nuestro autor desde este punto de vista, queda patente a través de la inserción de las imágenes 12.1 y 12.2 en las que aparecen una ménade danzante, según el modelo de Calimaco, y una María Magdalena, detalle extraído de una *Crucifixión* de Bertoldo da Giovanni conservada en el Museo del Bargello de Florencia. Aparece, por tanto, claro el ya señalado tema de lo intercambiable de las formas y los sentidos (Ménade, Magdalena, personajes clásicos y signos del Zodíaco), aunque todas vengan a expresar ese sentido patético típico de la Antigüedad.

En *Mnemosyne* las láminas dedicadas al tema del gesto y de la niña se encuentran muy ligadas, como se explica en la ya mencionada correspondencia con Jolles estudiada por Gombrich, a las pinturas de Ghirlandaio en el coro de Santa María Novella con las *Historias de san Juan Bautista* encargadas por la familia Tornabuoni. La lámina 45, dedicada explícitamente al lenguaje de los gestos como exaltación de la conciencia de sí mismo y al héroe individual, se centra en dos grandes reproducciones de los frescos de este lugar. Con la de *La matanza de los inocentes* Warburg buscaría no sólo mostrar un amplísimo repertorio de gestos y formas violentas que se solucionan formalmente recurriendo al sistema compositivo clásico del friso y en la inspiración, para muchas de las posturas, en la escultura helenística, sino a través de su contraste con el arco del triunfo romano que centra y domina la composición. Este sistema compositivo, en el que la arquitectura juega un papel tan grande, se repite en buena parte de los frescos de este lugar. Con la segunda gran reproducción, *La anunciación del ángel a Zacarías de su paternidad*, Warburg pretendía resaltar el papel predominante en la composición de los miembros de la familia Tornabuoni, aun por encima de la escena principal, unos miembros que intentó identificar a través de sus estudios eruditos en los archivos florentinos y cuyos resultados provisionales enviaba a su amigo Jolles¹⁷. Son todos ellos signos del vencedor, manifestaciones del héroe, que pueden ponerse en paralelo con escenas de *La Resurrección de Cristo* en un cuadro de Ghirlandaio, la imagen de *Cristo redentor* de Giovanni Bellini, la de los héroes romanos Bruto, Mucio Scevola y Camilo, en el fresco de Ghirlandaio en la Sala dei Gigli del Palazzo Vecchio de Florencia, etcétera.

Un sistema de relaciones que culmina en la siguiente lámina en la que la imagen protagonista es la de *El nacimiento de san Juan Bautista* en los mencionados frescos florentinos. Es en éste en el que precisamente aparece la famosa muchacha con el cesto de frutas a la cabeza, irrumpiendo con su movimiento, la quietud, la serenidad y la rigidez del resto de las figuras. Una vez más el orden dispositivo de las imágenes es elocuente, y en el margen derecho de la lámina, de arriba abajo, podemos ver distintas versiones del tema, desde un detalle del rostro de la niña de Ghirlandaio, a un dibujo de Giuliano de Sangallo, otro de Rafael y otro de Agostino de Sangallo, terminando, a la izquierda de ésta, de una manera, típicamente warburgiana, con una fotografía, original suya, de una campesina en Settignano.

La polivalencia del gesto de la niña se aclara definitivamente en la lámina 47, con las imágenes, de sentido opuesto, de la niña protecto-

ra, en forma de ángel custodio, y el de la niña destructora, en la que predomina la iconografía de Salomé y la de Judith, con ejemplos de Donatello, Botticelli y Ghirlandaio.

El norte y el sur: La segunda máscara del Renacimiento: Antigüedad a la italiana y a la francesa

Ya sabemos que uno de los temas recurrentes de Warburg fue el análisis de las imágenes en su continuo movimiento a lo largo de la historia. Sin este «viaje» no entenderíamos conjuntos tan importantes como las pinturas del Palazzo della Ragione de Padua, los frescos del de Schifanoia en Ferrara, del que el descubrimiento de su fuente iconográfica en manuscritos orientales fue uno de los grandes triunfos eruditos de nuestro autor. De hecho, y como ya hemos indicado, estos desplazamientos de las imágenes constituyen uno de los pilares sobre los que basó su constante interés en la iconografía astrológica.

La misma idea fue aplicada al tema de la difusión europea del Renacimiento y a los continuos intercambios entre el norte y el sur del continente a finales de la Edad Media y las décadas iniciales de la nueva cultura, un asunto que Warburg consideraba como la segunda «doble máscara» del Renacimiento y al que consagró buena parte de la introducción escrita del atlas.

Tras la serie de láminas dedicadas de manera muy específica al desarrollo de la astrología que culminan en la ya comentada dedicada al Palazzo Schifanoia de Ferrara (n. 27), Warburg comienza otro conjunto, de discurso ciertamente menos compacto, pero que, en buena medida, podríamos unificar como un recorrido en torno a las relaciones entre el norte y el sur a comienzos del Renacimiento.

La numerada como 28-29, en la que predominan tablas de Paolo Uccello y cassoni italianos del siglo xv, posee como elemento iconográfico unificante la presencia de torneos, batallas, escenas de caza, fiestas y celebraciones religiosas. Es una buena muestra del gusto de Warburg por el estudio de los aspectos lúdicos y ceremoniales del Renacimiento, un tema en el que se había propuesto seguir los pasos emprendidos por Jacob Burckhardt en sus estudios sobre el Renacimiento italiano, y que estaría presente de manera continua en su bibliografía.

La siguiente lámina (n. 30) expresa su interés por la monumentalización y sentido de la distancia acerca de estos mismos temas, tomando como ejemplo los frescos de Piero della Francesca en Arezzo (1452-1466), que contrasta con los abigarrados y aún «góticos» de Benozzo Gozzoli en la Capilla de los Reyes Magos del Palazzo Medici (1459-1461), introduciendo la medalla de Pisanello de Juan II Paleólogo (1438), cuya relación con la iconografía de los frescos aretinos fue el primero en demostrar.

Con todo ello, Warburg quería mostrarnos una versión, la italiana, de cómo era posible representar de una manera naturalista lo que denominaba «vida de la época», y su paralelismo con la otra versión, la nórdica, que se estaba produciendo en otra área de Europa, y cuyas relaciones no dejarían de ser muy intensas de inmediato. La lámina 31, se encuentra dominada por las tres imágenes del *Triptico Portinari* de Hugo Van der Goes (1476-1478), quizá la obra más espectacular y de mayor ambición que un italiano de la época encargara a un pintor flamenco.

¹⁷ Ibidem, pp. 107 ss.

Igualmente es muy significativa la inserción de dos fotografías con obras de Colantonio, *La predicción de san Vicente Ferrer* (1456-1465) y *San Jerónimo en su estudio* (1444/1445), para ilustrar obras de estilo flamenco realizadas por Italianos y demostrar así lo permeable que eran las fronteras europeas a las novedades de los maestros renacentistas del norte y el sur de los Alpes.

Todavía más significativa a este respecto es la lámina siguiente (32) en la que Warburg recurre no al gran arte, sino, como había hecho en la n. 28-29 con los *cassoni*, a otros soportes no consagrados dentro de las llamadas «artes mayores» (que son denominados «utensilios»). Se trata de copas, tinajas, juegos de ajedrez, grabados y esculturas populares o decoraciones, también populares, de fachadas de casas. La lámina debe ser interpretada a la luz del interés del autor por aquellos aspectos de la cultura visual que se sustraen a la solemnidad de aquello que bien podríamos denominar como «gran arte» pero que, al escapar a la rigidez de los controles de la alta cultura, expresan de una manera más libre determinadas pulsiones de una época. Y ello no sólo desde el punto de vista del soporte en que se muestran, sino también del contenido: por ello esta lámina 32 que comentamos se centra en el tema de lo «grotesco», con obras atribuidas al Bosco, otras de Daniel Hopfer, y otras con escenas carnalescas y cómicas, a las que podríamos añadir diversas imágenes que el propio autor había analizado con detenimiento en alguno de sus trabajos anteriores. Es el caso de la de *La lucha por los calzones*, que aparece en esta lámina en varias versiones, y que, ya en 1905, había sido estudiada en relación con otras imágenes de esta misma lámina y relacionada con obras como un vaso de esmalte con el tema de *El bufonero y los monjes* (siglo xv), de la Pierpont Morgan Library de Nueva York⁶⁸.

Fue en el campo de las artes decorativas y en la importancia que estas adquirieron en los talleres de los orfebres donde se produjeron algunos de los casos más determinantes de trasvases de elementos góticos con los de la nueva cultura renacentista. Desde este punto de vista, Warburg vuelve a otorgar una importancia decisiva a la figura de Sandro Botticelli que se ocupó tanto del gran arte «autónomo» de la pintura al fresco y de caballete como al «aplicado» de las artes decorativas. Las últimas frases de este ensayo sobre los intercambios artísticos entre el norte y el sur nos vuelven a mostrar al Warburg interesado no sólo por el asunto de las relaciones entre épocas como el Gótico y el Renacimiento y entre espacios geográficos diversos, como el norte francés y el sur italiano, sino por el tema de la recuperación de la conciencia, de la distancia entre el yo y lo observado y, en suma por la liberación de las fuerzas no controladas. La acumulación barroca de elementos ornamentales que prolongaba sin excesivo sentido el mundo decorativo medieval sólo pudo ser superada por Botticelli, «... porque en su aprendizaje como ayudante en el taller de orfebrería florentino él mismo tuvo que vestir el universo ideal de las divinidades griegas con los adornos inexpressivos de la Edad Media tardía; por esta razón, experimentaría más tarde la liberación de la mundanidad cortesana *alla francese* en el

renacimiento de la Antigüedad. Sus figuras mitológicas exhalan ese raro y sugestivo sentido antiguo del movimiento porque son criaturas fantásticas, no libres, sino liberadas; liberadas del hechizo del atavio suntuoso de los regalos galantes cortesanos; de los libros planetarios y de los estandartes de torneo; su *Venus anadyomene* emerge desnuda de las aguas como la titubeante predecesora de aquellos dramáticos habitantes del Olimpo que, más tarde, enseñarían a los *fiamminghi* a utilizar el lenguaje elevado de los modelos romanos»⁶⁹.

Es desde este punto de vista desde el que hemos de interpretar las siguientes láminas de *Mnemosyne*. La n. 35 se basa fundamentalmente en la consideración de las ilustraciones de antiguos libros con temas mitológicos, desde, naturalmente *Las metamorfosis* de Ovidio, a obras de Christine de Pisan, de Boccaccio, o el *Libellus de imaginibus Deorum* (h. 1400) de Alberico, para llegar a la *Historia destructionis Troiae* de Guido da Columna (siglo xv).

Al igual que sucedía con los manuscritos astrológicos, que Aby Warburg y Fritz Saxl estudiaban con denuedo guiados por los estudios de Curnmont, Boll y otros historiadores de la ciencia, las ilustraciones medievales de libros como los de Ovidio, los poemas de Homero y otras fuentes clásicas, constituían un campo esencial de los trabajos de la *Kunstwissenschaftliche Bibliothek* de Hamburgo, con el fin de comprender en toda su amplitud el tema del *Nachleben der Antike*. De esta manera se encontraron con esa inmensa cantidad de obras y de ilustraciones medievales con temas de iconografía clásica pero resueltos, como había sucedido con las imágenes de los planetas, con formas «góticas».

Este fenómeno tiene un ejemplo clamoroso en el caso de los paños «de Arras», los *arazzi*, uno de los géneros artísticos «aplicados» que más llamó la atención a Warburg, no sólo por su importancia artística, sino en su calidad de vehículo de contenidos clásicos entre los ambientes artísticos del norte y del sur de Europa a lo largo del siglo xv.

A este asunto dedicó la siguiente lámina (n. 34) en la que se superponen los siguientes temas. En primer lugar el del tapiz como vehículo de transmisión de formas, ya que, este arte, de procedencia flamenca y norteyuropea en la época que interesa a Warburg, era apreciado no sólo por los reyes de Francia o los duques de Borgoña, sino por los príncipes y poderosos italianos que estaban introduciendo el Renacimiento *all'antica* en sus cortes. Un segundo aspecto es el del interés por el naturalismo que algunos de estos tapices desarrollan en su iconografía. En efecto, los tapices, de moda a fines del siglo xv, con el tema del trabajo de campesinos, representan una vía de acceso a la realidad específicamente *alla francese* en todo diversa a la italiana, pero no por ello menos «naturalista». Y, en tercer lugar, conjuntos como los que representan una iconografía como la de la «Guerra de Troya», o la de las «Historias de Alejandro», están entre los ejemplos más claros de temas antiguos escenificados con vestidos, actitudes y estilo, a la «gótica», que podemos encontrar en el arte europeo de fines del siglo xv.

Aby Warburg se ocupó expresamente de estos temas en varios de sus trabajos publicados. Ya en 1902 alude explícitamente al tema⁷⁰ y

⁶⁸ En este ensayo de 1905, «Intercambios artísticos entre el norte y el sur en el siglo xv», *RP*, pp. 223-227, puede leerse: «Del mismo modo que la comicidad nórdica se introdujo en la vida festiva de los florentinos en la forma de un utensilio práctico —la decoración de una copa de esmalte—, la imagen satírica de la "pelea por el calzón" fue asociada en un nivel práctico con los pasatiempos cortesanos de los florentinos a través de las imprese, emblemas iconográficos que las mujeres llevaban bordados en las mangas», p. 226.

⁶⁹ *RP*, p. 227.

⁷⁰ «Esta misma actitud explica que en la primera mitad del siglo xv fuera sobre todo el *arazzo*, el tapiz flamenco o francés, el medio elegido para la representación de las escenas narradas en la Biblia, en la historia antigua, o en la época feudal, puestas en escena con suntuosos ropajes cortesanos borgoñones, llegando a convertirse en un objeto tan buscado y costoso que se intentó atraer a los tejedores flamencos para que se instalasen en Milán, Mantua, Ferrara, Florencia, Urbino, Siena, Perugia y Roma», *Arteminimo y primer Renacimiento florentino* (1902), en *RP*, p. 229.

considera la existencia de un *missing link* entre los tapices borgoñones de Bema y la pintura de género monumental del norte de Italia, la de Gentile da Fabriano, Pisanello o Domenico Veneziano⁷¹. Pero no es hasta 1907, cuando publica su pionero ensayo, «El trabajo campesino en los tapices flamencos»⁷² y 1913 con «Aeronaves y sumergibles en la imaginación medieval»⁷³, las fechas en las que saca sus mejores conclusiones sobre estos temas, centrándose en el estudio de un tapiz naturalista con el tema de los trabajos de campesinos, perteneciente al *canciller Rollin*, hoy en el Museo de artes decorativas de París en el primero de los trabajos, y en el segundo con su estudio de los tapices de tema alejandrino, en posesión de las colecciones Doria en Génova.

Las láminas 35 y 36 proporcionan nuevos ejemplos en el desarrollo de esta Antigüedad «a la francesa», con grabados y estampas de diversas versiones de la «Guerra de Troie», ilustraciones del «Ovide moralisé» de Pierre Bersuire (1484) o del publicado en París en 1493, o de la historia del caballero Jasón de Raoul Lefèvre (1486/1487), todas ellas en la n. 35, mientras que la siguiente despliega, como ejemplo de la utilización de la Antigüedad a la francesa en el sur, las miniaturas conservadas en la Biblioteca Vaticana que, realizadas para Federico de Montefeltro hacia 1480, ilustran los aparatos festivos realizados en la boda de Constantino Sforza, señor de Pesaro, en sus bodas con la señora Camila, en las que con modos «franceses» aparecen dioses, planetas y carros triunfales. No se trata ahora del género de los *arazzi*, sino el de las fiestas, que, como ya sabemos, constituía para Warburg uno de sus campos de estudio favoritos. «Las fiestas italianas, en la más elevada de sus formas, suponen un auténtico tránsito de la vida al arte», había dicho Burckhardt en su *Cultura del Renacimiento en Italia* de 1860, y esta frase, recogida por Warburg ya en su ensayo primerizo sobre Botticelli, es el mejor testimonio de esta preocupación.

Las siguientes láminas, de la n. 37 a la 40, que ya hemos comentado desde otros puntos de vista, se constituyen, en la lógica de *Mnemosyne* que ahora estamos estudiando como el *pendant* italiano del tema de la entrada del Renacimiento, ahora en Italia. La llegada de la Antigüedad a la escultura, la aparición de los temas de movimiento en la pintura del siglo xv italiano, con ejemplos de Mantegna, Pollaiuolo y otros, las escenas de guerra o el monumento ecuestre a Francisco Sforza (h. 1485) del mencionado Pollaiuolo, preceden a la siguiente lámina (n. 38) con ejemplos de lo que denomina «estilo mixto», algunos de los cuales había ya estudiado en algún escrito anterior y, sobre todo, a la n., que se centra en las dos grandes pinturas mitológicas de Botticelli, que habían constituido su trabajo de entrada en la historiografía artística y el magnífico dibujo de la *Alegoría de la abundancia* (h. 1470-1480) del mismo autor, ejemplos señeros de lo que se califica de «estilo ideal».

Es en esta lámina donde, en cierta medida, se interrumpe este recorrido interno de *Mnemosyne*, para dar entrada a otro, del que ya hemos hablado, dedicado a la tipología de lo patético que, sin embargo, se ve, a su vez, interrumpido por la lámina 43 dedicada fundamentalmente a los frescos de la Capilla Sasseti, obra de Domenico Ghirlandaio, existentes en la iglesia florentina de la Trinità. Son estos objeto de

uno de sus mejores y más celebrados trabajos, publicado en 1902, *El arte del retrato y la burguesía florentina. Domenico Ghirlandaio en Santa Trinità. Los retratos de Lorenzo de Medici y su familia*⁷⁴, una aportación fundamental a lo que Burckhardt llamaba «historia sintética de la cultura» y un estudio pionero en la idea de que «el comitente puede determinar la evolución del arte del retrato en dirección a lo típico... (y de que) las obras de arte nacen de la responsabilidad compartida entre comitente y artista».

Para la comprensión de esta lámina 43, este ensayo ha de completarse con el no menos famoso acerca de *La última voluntad de Francesco Sassetti*⁷⁵, un documento —esta «última voluntad»— de gran valor histórico-artístico para esclarecer la psicología de la sociedad laica educada del primer Renacimiento florentino, y que sirvió a Warburg, además, para estudiar de nuevo el tema de la presencia de lo flamenco y nórdico en obras importantes del arte de Florencia, en este caso la pintura de Ghirlandaio con el tema de *La adoración de los pastores* (1485), existente en la Capilla Sassetti y que se recoge de manera destacada en esta lámina 43; la cual ha de completarse con la 44, que ya hemos considerado dentro del discurso warburgiano de lo patético. Protagonista de esta última es el sepulcro de Francesco Sassetti, en la capilla ya mencionada, cuya urna y grisallas que la rodean son, en agudo contraste con la pintura de la pala del altar, de un estilo fuertemente clásico. Un aspecto que no podía dejar de ser pasado por alto por Warburg, que veía así demostrado, de forma clamorosa, su idea de los intercambios artísticos entre el norte y el sur en pleno centro de Florencia, en una capilla en la que campeaban comitentes tan poderosos como los Medici y la misma familia Sasseti.

Ascensión y caída

Desde las primeras láminas de *Mnemosyne* el tema de la ascensión y caída, o lo que es lo mismo el de la salvación o condenación del hombre, aparece de manera recurrente, casi como un bajo continuo, de todo el proyecto, combinado en muchas ocasiones con la idea de triunfo o *pathos* del vencedor que ya hemos mencionado.

A este último tema se dedica, como ya sabemos, la lámina 7, en una de cuyas ilustraciones aparece el relieve del «Carro del Sol» del Arco de Constantino en Roma; la siguiente lámina se dedica en su integridad a estos temas de la subida al Sol, ya sea a través del mito de Faetonte, ya por medio de los relieves de Palmira y, sobre todo, por la inclusión de numerosas imágenes del dios Mitra y del *mitraeon* de Ostia que Warburg había visitado con Bing en su última estancia romana. Todo ello sin que olvidemos los decisivos estudios de Fritz Saxl sobre el tema de Mitra⁷⁶. Por otra parte, las alusiones de *Mnemosyne* a la iconografía de Alejandro se centran, sobre todo, en el episodio fantástico narrado por el pseudo-Calístenes de su subida al cielo. Así recoge su imagen tal como puede verse en el pavimento de la catedral de Otranto (1166) en la lámina 33, que sirve de precedente a la siguiente en la que se detiene en los tapices Doria de tema alejandrino. En la

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *RP*, pp. 257-263.

⁷³ *Ibidem*, pp. 275-279.

⁷⁴ *RP*, pp. 147-175.

⁷⁵ *RP*, pp. 177-205.

⁷⁶ F. Saxl, «Mitra. Historia de una divinidad indoeuropea I- y II» en F. Saxl, *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental* (1957), Madrid, 1989, pp. 21-47.

parte inferior de esta lámina 33, sobre una misma hoja de papel, revelando así que se consideraban un conjunto, aparecen dos fragmentos de estos tapices, el que representa la subida al cielo del héroe y el de su descenso al fondo del mar, flanqueando una figuración tardoantigua de Malacbel, dios del Sol, coronado por una victoria (Roma, Museos Capitolinos h. 40-70 d.C.) y, a la izquierda de esta especie de tríptico, un medallón con el busto de Apolo, sacado de la *Hyphrotomachia Poliphili* (1499). Salvación y caída se configuran de esta manera como otra de las polaridades esenciales del pensamiento de Warburg.

La lámina 50-51, con representaciones de las musas y de las virtudes y vicios, señala en sus didascalias la palabra, subrayada, *Ascensión*, posiblemente referida a la imagen de la tabla *El Parnaso* de Andrea Mantegna (h. 1497), su compañera *La expulsión de las virtudes y los vicios* (h. 1499-1502), y a las imágenes de musas danzantes de esta época muy cercanas a la pintura de Mantegna para el estudio de Isabella d'Este. El tema de la ascensión se relaciona con el de la liberación a través de la armonía y con el del triunfo de las virtudes, el arte y la música, ya que la subida es ahora la ascensión al Parnaso, ya sea terrestre, *Escuela de Atenas* (1510-1511), ya celeste *El Parnaso* (h. 1511), ambos frescos de Rafael en el Vaticano, como se muestra en la lámina 53. La idea se refuerza en esta última lámina con dos de los conjuntos en los que mejor se observa la cristianización de los planetas y la olimpización de los dioses, como son las pinturas de Rafael en la bóveda de la Capilla funeraria para Chigi en la iglesia de Santa María del Popolo (1516) y la serie de motivos astrológicos y mitológicos que Baldassarre Peruzzi pintó en la Sala de la Galatea de la Villa Farnesina, para el mismo comitente (lámina 54). Una lámina que, por muchas razones, es uno de los puntos de llegada de varias de las líneas de fuerza de todo el conjunto del atlas.

Durante la estancia en Roma, y tras la indicación por parte de Gustav Pauli, que el grupo central de *Le déjaneur sur l'herbe* de Manet procedía de un grabado de Marcantonio Raimondi con el tema del juicio de Paris, Warburg comenzó frenéticamente a trabajar sobre el tema. El resultado nos ha llegado en forma de conferencia y a través de la lámina 55 de *Mnemosyne*. Las implicaciones teóricas de esta pintura fueron para Warburg, fundamentalmente, las de una nueva manifestación de la bipolaridad que es, como decimos, la referida a los polos de ascensión y de caída. Por ello dedicó al tema la lámina 56, con ejemplos de Miguel Ángel y el *Juicio Final*, y la historia mitológica de la caída de Faetonte.

Para entender este aspecto del pensamiento de Warburg, además de relacionarlo con las impresiones de sus últimos meses romanos y sus visitas al *mitraeo* de Ostia, la Farnesina de Agostino Chigi o los conjuntos de Rafael y Miguel Ángel en el Vaticano, hemos de tener en cuenta dos nuevos intereses historiográficos despertados en estos momentos: el primero es por la figura de Rembrandt y el segundo por el ya mencionado cuadro de Manet.

Estimulado, sin duda, por el interés que Fritz Saxl había manifestado siempre por Rembrandt, Warburg se puso a trabajar sobre el tema de las relaciones entre el artista holandés y la Antigüedad y en el de su confrontación con el arte oficial, centrándose en tres obras del maestro, *El rapto de Proserpina*, la *Conjura de Claudio Civilis*, el encargo para el ayuntamiento de Ámsterdam que fue rechazado, y el aguafuerte *Medea*.

Todo ello fue objeto de una larga conferencia en Hamburgo en mayo de 1926, y se ve reflejado en las láminas 70 a 75 del álbum. Warburg contrapuso la superficial imagen del *pathos* barroco del grabador Tempesta, cuyas láminas fueron coleccionadas por Rembrandt, con el dramatismo vital de las interpretaciones del maestro. Su *Claudio Civilis* fue interpretado como el resultado de la resistencia de un genio por descender a la mera retórica del arte oficial, al igual que su interpretación de *Medea*, que supone la superación del teatralismo superficial con el que la historia se veía a menudo representada. A este teatralismo más vacío Warburg dedicó la lámina 69, que da paso, a través de la espléndida dedicada al rapto de Proserpina y al *Quos ego* virgiliano de Neptuno, a las centradas en el patetismo humano rembrandiano. «Los artistas —dice— que piden al público que respondan a una concentración desesperada de energías mentales ante un futuro incierto y peligroso, y que sientan compasión por el eterno problema de Hamlet, por los sufrimientos de la consciencia entre el movimiento reflexivo y el comportamiento reflexivo —ya estén encarnados en el atractivo moral de *Medea* o en el de *Claudio Civilis*—, convertidos en imágenes de culto éticas, tales artistas, siempre correrán el riesgo de verse sustituidos por los proveedores de una aceptación triunfante del momento presente. Pero llegó el día de la resurrección en el círculo de los buscadores, así como para la vacilante *Medea*, gracias a Lessing, y para el *Claudio Civilis* de Rembrandt.»⁷⁷

En Rembrandt, Warburg no sólo vio una profunda interpretación del *Pathosformel* encarnado en el Barroco, sino imágenes, igualmente conmovedoras, del tema de la ascensión y caída que entonces le ocupaba: «El ascenso con Helios hacia el Sol y el descenso con Proserpina a las profundidades simbolizan dos estados que pertenecen tan insensiblemente al ciclo vital como la alternancia de la respiración»⁷⁸, había dicho en su conferencia sobre el pintor.

A través de su análisis de *Le déjaneur sur l'herbe* de Manet, al que dedicó la lámina 55 de *Mnemosyne*, Warburg comenzó a profundizar en otro de los grandes conceptos que le preocuparon hacia el final de su vida: el de la «inversión energética».

A causa de, como decimos, una indicación de su amigo Gustav Pauli, Warburg comenzó a estudiar el hecho de que el pintor francés se había servido en 1863 de un grabado de Marcantonio Raimondi que representaba tres divinidades lluviales como parte de un *Juicio de Paris* (h. 1530), para componer el grupo principal. Lo que llamó la atención de Warburg fue, por un lado, la readaptación moderna del tema del juicio de Paris desprovisto de la ascensión apoteósica, y la postura yacente de uno de los dioses río, que, en realidad, provenía de una figura, también caída por el suelo, del fresco de Rafael *La expulsión de Heliodoro* en el Vaticano.

Las anotaciones del *Tagebuch* romano son muy ricas, aunque a menudo también crípticas, al respecto. En estos momentos los párrafos de carácter teórico y reflexivo se hacen relativamente abundantes: se trata de observaciones sobre el tema de la bipolaridad, el de la distancia o la implicación con respecto a la imagen o el de las «preservaciones» del arte del pasado que se transmiten a través de la memoria social. En algunos momentos adquieren un clarísimo tono autobiográfico, a la vez que profundamente implicadas en sus trabajos eruditos: «Tal vez, al adoptar mi aspecto de historiador de la psique, me

⁷⁷ E. H. Gombrich, *op. cit.*, p. 222.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 223.

parece, con un reflejo autobiográfico, querer manifestar en el mundo figurativo la esquizofrenia de Occidente: por un lado la ninfa estática (maníaca) y por el otro la divinidad fluvial en forma de luto (deprimido) como dos polos entre los cuales la persona sensible busca la creación del estilo. El viejo juego del contraste: *vita activa* y *vita contemplativa*⁷⁹. La contraposición entre la ninfa, una obsesión de toda su vida, y la nueva figura que se le aparece en la mente a través de Rafael, Raimondi y Manet, el dios fluvial reclinado, es una de las más hermosas en todo Warburg y clave para interpretar tantos aspectos de su concepción psico-histórica de la imagen. No nos debe extrañar, por tanto, que la idea del hombre recostado o la del dios fluvial en la misma postura, como ejemplos de «vida contemplativa» fueran relacionadas por Warburg con *Melancolia I* de Alberto Dürer. El 16 de febrero de 1929 anotaba en el *Tagebuch*, que había puesto en relación «Manet con la *Melancolia* de Dürer... El viaje –del sarcófago con el juicio de Paris, a través de la *Melancolia* de Dürer y Berchem hasta Manet– podría tener como denominador: el cosmos y la casualidad figurativa-antropomorfa»⁸⁰. En su conferencia sobre Manet, Warburg volvía a sus viejas ideas acerca de la liberación, tomando ahora como referencia una obra famosa del siglo XIX: «Entre el *Juicio de Paris*, tal como aparece representado en el sarcófago pagano, y el *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, la humanidad fue testigo del cambio decisivo en la teoría de la causalidad relativa a los fenómenos básicos de la naturaleza. La idea de una ley immanente e impersonal, que rige los acontecimientos naturales, da al traste con todo el cuerpo rector en disputa, con sus manías humanas traídas de los cielos. Es cierto que allí donde la superstición astrológica se ha mantenido intacta hasta el presente, el colegio planetario de los siete ha conservado su poder nocivo sobre el destino del hombre, si bien, las principales divinidades olímpicas han dejado de ser el tema de los rituales sacrificiales activos al haber sido arqueológicamente esterilizados»⁸¹.

Festas, ceremonias y la imagen del poder. Las última láminas de Mnemosyne

Las tres últimas láminas de *Mnemosyne* (nn. 77, 78 y 79) están entre las más curiosas del atlas y reflejan algunos de los acontecimientos que más llamaron la atención de Aby Warburg y Gertrud Bing en su estancia en Roma.

El principal de ellos fue el de la firma del Concordato entre la Santa Sede y el Gobierno italiano de Mussolini de 1929, por el que el papa renunciaba a todo poder temporal y se creaba el Estado Vaticano. La consiguiente ceremonia en la Plaza de San Pedro conmovió a nuestro historiador, que la glosó ampliamente en su diario, en el que incluyó algunas de las fotografías del acontecimiento que luego insertó en el atlas. El fasto de la ceremonia impresionó también a Bing, quien pensaba superaba cualquier ceremonia de la Alemania imperial o de In-

laterra y cuya descripción aplicó sus intereses antropológicos: «Su recorrido... (el de la procesión) hecho lentamente representa de modo insospechado un renacimiento del paganismo triunfante...». Cuando se refiere a los monjes del cortejo afirma que «allí hay fisonomías que parecen haber logrado la máxima expresión: ardiente pasionalidad, ascetismo devoto, gran dignidad, energía trabajosa, superior sabiduría y profundidad de pensamiento...». El momento culminante del espectáculo se desarrolla en el coro, con el fondo de la ventana de Bernini y la paloma y los rayos del Espíritu Santo, un conjunto por el que Gertrud mostraba especial predilección. Aby Warburg se encontraba entre esta multitud, *il povero me*. «Visto que el tiempo era gris pero estable me parecía estúpido no conocer –como historiador y psicólogo del símbolo– la Plaza de San Pedro en este día...»⁸².

Junto a este aspecto antropológico y sociológico, las tres últimas láminas de *Mnemosyne*, son muy elocuentes del progresivo interesarse de Warburg por la imagen en cuanto tal, con independencia de que se tratara o no de una «obra de arte». Ya hemos comentado más arriba que su interés por las artes aplicadas constituía uno de los puntos más novedosos en lo que se refiere a su estatus de «historiador de la cultura visual». Estas tres láminas, fotos de prensa, anuncios y otros recortes de periódicos constituyen la base de su construcción, que culmina en la lámina 79 en la que junto a fotografías de San Pedro del Vaticano, de la cátedra de San Pedro, de la ceremonia ya referida, se incluye una hoja del *Hamburger Fremdenblatt* del 29 de julio de 1929, cuyo irónico análisis pormenorizado desarrolló en su charla en la fiesta de los doctores, que incluimos en esta publicación. El análisis cultural de las fotos de esta página realizado por Warburg habla por sí solo y nos exime de cualquier comentario adicional a lo que el historiador había llegado en el estudio de la imagen pocas semanas antes de su muerte.

Conclusiones

Tras los experimentos de las exposiciones realizadas a partir de 1925, la conferencia del 19 de enero de 1929 en la Biblioteca Hertziana sirvió de manera decisiva en los progresos concretos de *Mnemosyne*⁸³. El día 23 de este mes, Bing lo anotaba en el *Tagebuch*, mientras que Warburg todavía hacía pequeñas variaciones en la disposición de algunas láminas, «entre Pollaiuolo y Ghirlandaio (para el atlas) se debería colocar Ferrara; no estoy seguro de donde insertar Mantegna, que constituye en el fondo el auténtico punto de rotación...», decía el día 28, el mismo día en el que Bing anotaba que «el texto del atlas ha sido posible gracias a la introducción de la conferencia, pero si se quiere que éste se convierta en una introducción metodológica a toda la obra, deberá ser ampliado notablemente. Así, por ejemplo, en lo que respecta al concepto psicológico de la polaridad como principio eurístico, será necesario añadir una discusión sobre la idea de cambio entre toma de distancia e incorporación»⁸⁴.

⁷⁹ A. Warburg, *Tagebuch der Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, K. Michels y C. Scoff-Glass (eds.), Berlín, 2001, p. 429.

⁸⁰ Se refiere Warburg a varias de las imágenes clave en su razonamiento como es el cuadro de Nicolas Mérope, sobre Marcantonio Raimondi, que vio en la Villa d'Este en Tivoli, y en el que el grupo de los dioses fluviales ya no contemplan una apoteosis, sino una mirada de vacas.

⁸¹ E. H. Gombrich, op. cit., p. 257.

⁸² A. Warburg, *Tagebuch der Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, K. Michels y C. Scoff-Glass (eds.), Berlín, 2001, p. 408.

⁸³ «La mayor parte de los espectadores han seguido en modo entusiasmado la conferencia, no obstante los razonamientos difíciles y la escasa visibilidad de las fotografías. Han sido, sobre todo, las premisas metodológicas y que ellas hayan conducido a una singular clarificación del pasado, las que han provocado una gran impresión». Bing, 28 de enero de 1929.

⁸⁴ Warburg, A., *Diario Romano*, pp. 45-46.

En las semanas siguientes Warburg trabajaba en la disposición de las láminas. En la tarde del 10 de febrero de 1929 escribe que ha dispuesto *Mnemosyne* sobre dos soportes de tela. «Ahora —dice— se posee una visión de conjunto de toda la arquitectura desde Babilonia hasta Manet; de manera que se puede someter a una crítica despiadada»⁸⁵.

Poco a poco se iba organizando el complicado sistema de continuidades y de contigüidades de la imagen que *Mnemosyne* es en realidad y cuyos recorridos entremezclados, pero profundamente coherentes, «desde la imagen a la palabra» hemos tratado de resumir. Pues es la imagen, y no tanto el texto, el centro capital de la *Kunstwissenschaft* tal como la concebía Warburg.

En una de las entradas del *Tagebuch*, fechada el 5 de abril de 1929, es decir, en la época de su última estancia en Roma, Aby Warburg escribe: «Los dos polos del carácter: la expresión y la aniquilación de las pasiones están influidas de igual manera en su forma de comunicación gestual por la preacufación de la Antigüedad recuperada (en la época del Renacimiento europeo).

La oscilación entre estos dos dinámicos polos opuestos es el proceso de base en la valorización de la expresión energética de la cultura del Renacimiento europeo.

La consciencia de haber heredado máximas huellas psíquicas (*engrammas*) actúa de manera que estas últimas sean transmitidas sin cuidado en la dirección de la emotividad en cuanto experiencia de la tensión energética. Una contigüidad no polarizada puede funcionar también como continuidad. La interpretación energéticamente modificada: revestimiento protector»⁸⁶.

A lo largo de los años de ejecución del proyecto, Aby Warburg proponía a sí mismo y a sus colaboradores Saxl y Bing, diferentes títulos que explicaran el atlas, muy significativos no sólo de la ambición polivalente del mismo, sino también de la dificultad de lograr una síntesis unitaria de sus tan a menudo laberínticas ramificaciones.

He aquí la sucesión de las ideas principales al respecto:

«30 de julio de 1927 (observaciones acerca de la Ciencia de la Cultura). Acerca de la supervivencia de la fuerza de influir (*Prägerkraft*) de los antiguos valores de impresión en el ámbito espiritual europeo (Círculo de cultura).»

«22 de diciembre de 1927. *Restitutio Eloquentiae* (se entendería mejor expresiva, pero no existe en latín). Título General: *Mnemosyne*. *Restitutio eloquentiae*? Convendría muy bien en un sentido amplio (por ejemplo, Forma Patética). Pero el hecho del orden cósmico, la esferología no estaría aquí. Solamente alargando como reescritura de capítulo. Título general adecuado: *Mnemosyne*.»

«10-03-1928. Reflexiones de la Ciencia de la cultura acerca del cambio de estilos en la representación del hombre del Renacimiento europeo.

12-03-1928. *Mnemosyne*: series de imágenes acerca de una reflexión de la Ciencia de la cultura del Renacimiento europeo.

14-03-1928. *Mnemosyne*: series de imágenes acerca de las reflexiones de la Ciencia de la cultura de las antiguas preacufaciones en

las representaciones de los movimientos cósmicos y del hombre en la Europa del Renacimiento.»

«8-04-1929. *Mnemosyne*: el despertar de los dioses paganos en la época del Renacimiento europeo como valor expresivo energético. Ensayo de una ciencia histórica-artística de la civilización. Dos volúmenes de texto. Además, un atlas con alrededor de 2.000 ilustraciones al cuidado de Aby Warburg. Indices de Gertrud Bing.»

«Escrito el día 8: La función preacufante de las divinidades elementales paganas en el desarrollo del moderno sentimiento de la naturaleza.»

«El día 11: Iconología del espacio intersticial. Material histórico-artístico para una psicología del desarrollo del movimiento pendular entre causalidad figurativa y simbólica.»

«14 de abril de 1929. La participación en la herencia de las impresiones preacufadas como función que forma el estilo (polandad energética).

Un atlas las imágenes (2.000) con texto para la cultura del Renacimiento.

Premisa psicológica-gnoseológica.

Tentativa de reformar los valores expresivos de alta tensión a través de una interpretación energéticamente polar.

Ambivalencia de los valores expresivos energéticos de máxima tensión a través de una intensa observación empática del hombre culto del renacimiento.»

«29 de noviembre de 1929. *Mnemosyne*: series de imágenes acerca de la investigación de la función preacufadora de los antiguos valores de expresión en la representación de la vida en movimiento en el arte del Renacimiento europeo.»

La lectura sucesiva de estos distintos proyectos de título clarifica las ideas fuerza del proyecto, pero también pone de manifiesto la dificultad de engarzar en un todo lógico el conjunto de conceptos. Ello resulta claro en lo que respecta a la preocupación por las imágenes de la vida y los accesorios en movimiento como manifestación privilegiada de la presencia de la Antigüedad en el Renacimiento y su unión con el de la evolución de las imágenes del cielo y los astros desde Babilonia a Durero y Leonardo y de ahí a Kepler, como uno de los mejores ejemplos de «desdemonización» y liberación de determinadas fobias de la psique humana de toda la historia.

Sin embargo, hay que preguntarse por la intención última de Warburg en lo que se refiere a alcanzar una definición unitaria y sistemática de su pensamiento. Al fin y al cabo, Winckelmann, había enunciado al comienzo de su *Historia del arte en la Antigüedad* que su deseo había sido el de elaborar un sistema⁸⁷. ¿Y Warburg no había concebido su pensamiento como una profunda oposición a Winckelmann?

Es en la consideración de *Mnemosyne* como sistema total donde podemos encontrar el aspecto más chirriante y, a la vez, el más fascinante del proyecto. La dificultad de encontrar este sistema en un pensamiento alejado de cualquier concepción lineal de la historia y de la realidad constituye uno de sus mayores atractivos. *Mnemosyne* es un

⁸⁵ *Ibidem*, p. 53.

⁸⁶ Cfr. P. van Huystede, *op. cit.* y *Tagebuch*,..., p. 431.

⁸⁷ Winckelmann había afirmado en el inicio de su *Historia del arte en la Antigüedad*: «La historia del arte de la Antigüedad que doy al público no es una mera narración de la cronología y los cambios del arte. Antes bien, entiendo la palabra historia en el más amplio sentido que posee en la lengua griega, y mi intención es conseguir un sistema

(*Lehrgebäude*)». *Historia*, p. IX. Cfr. al respecto, A. Potts, *Flesh and the Ideal*, Winckelmann and the Origins of Art History, Yale, 1994. Algo similar podemos leer en Vasari, aunque este último se excusa de su escritura desde el punto de vista del artista y del artista. Cfr. P. Rubini, *Giorgio Vasari. Art and History*, Yale, 1995, pp. 145-146. Véase también Chai-Huberman, *op. cit.*, pp. 11-26 para la posición historiográfica de Warburg en relación a Vasari y a Winckelmann.

laberinto, como Cassirer calificó a la KWB; es también una serie de constelaciones más o menos nebulosas; un auténtico teatro de la memoria con sus recorridos predeterminados y sus puntos de referencia⁸⁸.

Mnemosyne y, en general, la obra total de Aby Warburg constituyó en su tiempo el intento más ambicioso y, en realidad, continúa siéndolo, de proponer una «ciencia de la imagen» ajena a cualquier simplificación, ya sea estético formal, histórico-cronológica o iconográfica. Sus reflexiones acerca de las relaciones entre la imagen del Renacimiento y la de Antigüedad, superando de manera definitiva las ideas de Vasari o Winckelmann no sólo en lo que se refiere a la idea del Clasicismo, sino a la misma idea de Historia inventada por ambos, sus consideraciones acerca de las relaciones entre Edad Media y Renacimiento, arte del norte y del sur, antigüedad caballeresca y clásica, son todavía hoy válidas, y sobrepasan definitivamente las de su querido Jacob Burckhardt; también es decisiva su idea del «viaje de las imágenes» y las transformaciones a las que éstas se someten a través de tiempos y espacios; su estudio acerca de las relaciones entre textos e imágenes

puede considerarse pionero; así como el referido al de las relaciones entre la vida y el arte y los que tienen por objeto el del papel de mecenas y comitentes. La utilización desprejuiciada de cualquier testimonio, estuviera o no en las regiones del «gran arte», le hacen precursor de la «historia cultural» y de los estudios, hoy tan en boga, de las relaciones entre *high* y *low art*. Todo ello por no hablar de las fundamentales aportaciones acerca de las complejidades del tiempo histórico y su manifestación acronológica, que ya vio claro desde sus juveniles intereses por la antropología.

Lo más memorable, sin embargo, del legado de Warburg es su idea de la memoria colectiva, *Mnemosyne*, como ámbito de la creación y lugar de producción artística a través de la intensificación de recuerdos y preacuñaciones de las imágenes artísticas que, desde más allá de la Antigüedad, llegan al Renacimiento e, incluso, a nuestros días.

Madrid, abril-junio de 2009
Dedicado a Sylvia Ferino-Pagden

⁸⁸ C. Bologna, «Il teatro della memoria di Aby Warburg», en C. Cieri Vizi y P. Montani, *op. cit.*, pp. 276-304.

España en el *Atlas Mnemosyne*

Karin Hellwig

El interés principal de Aby Warburg fue, durante toda su vida, el arte del Renacimiento italiano. Sobre todo el arte del Quattrocento florentino, que en aspectos concretos como la «influencia de la Antigüedad» y la «relación entre la Antigüedad y el Renacimiento» ocupa un lugar central tanto en sus publicaciones como en el *Atlas Mnemosyne*. Pero un vistazo a los paneles del atlas revela que el arte español queda un tanto al margen¹. España figura en la idea de Warburg de la «migración de las imágenes» como una importante estación geográfica en el «mapa de rutas» de la cultura. El mapa muestra las vías por las que la Antigüedad clásica se transfirió, en tradiciones astrológicas, al Oriente árabe hasta la India, y luego, en la Edad Media, del Mediterráneo oriental a la España musulmana, y de allí a Italia y al Norte de Europa.

Prescindiendo de este papel de «estación», la Iberia no ocupa en la Biblioteca de Ciencias de la Cultura de Warburg un lugar central como país de arte. Warburg nunca viajó por España. Pero lamentaba no haberlo hecho, como se desprende de los comentarios que su estrecho colaborador Fritz Saxl hizo durante su estancia en Madrid en el año 1927². El interés del estudioso hamburgués por el arte español debió de despertarse ya durante sus estudios en Bonn en los años 1886-1888, cuando asistía a las clases de su muy estimado profesor Carl Justi, quien había descubierto a la Historia del arte alemana esta parcela de investigación³. Justi había investigado primero la pintura medieval tardía, y más tarde el arte del Renacimiento y del Barroco en España, fruto de lo cual fueron numerosas publicaciones. La estancia de Saxl en Madrid en la primavera de 1927 coincidió con una época en que Warburg trabajaba intensamente en el *Atlas Mnemosyne*, y de ello puede inferirse que entonces España volvió a estar cerca de Warburg. Warburg había «enviado» a sus colaboradores con varios encargos, y durante aquella estancia de seis semanas se hizo informar regularmente, a través de cartas, sobre la marcha de los trabajos⁴. Un encargo para Saxl era buscar en las bibliotecas manuscritos astrológicos ilustrados.

En lo que sigue intentaré clarificar el papel de España como país de arte en el *Atlas Mnemosyne* y el significado de la estancia de Saxl en Madrid para los trabajos en el atlas. Antes de nada hay que decir que en seis de los 63 paneles hoy conservados de la última versión del atlas figuran 15 fotografías de objetos producidos por, o ligados a, personalidades españolas⁵. Se trata de reproducciones de ilustraciones presentes en códices del siglo XIII, de un cuadro de El Greco y de dos cuadros y tres grabados con temas relacionados con santos y gobernantes españoles.

España como estación en el mapa de rutas

España desempeña un papel como país en los primeros tres paneles del atlas. El primero, designado con la letra A, muestra tres fotografías convenientemente explicadas en el atlas: «Un mapa celeste con las constelaciones, un mapa de Europa en el que figuran los lugares que jugaron un papel en la tradición astrológica, y finalmente un árbol genealógico de los Medici que Warburg había mostrado en sus conferencias sobre los festejos en Europa»⁶. El epígrafe del panel reza: «Distintos sistemas de relaciones en los que el hombre puede hallarse inserto: cósmico, terrestre y genealógico. Implantación de todas estas relaciones en el pensamiento mágico, pues la distinción entre origen, lugar de nacimiento y situación cósmica supone ya una actividad del pensamiento. 1) Orientación, 2) Intercambio, 3) Clasificación social». En la inscripción bajo la reproducción n.º 2 se lee: «El "mapa de rutas" del intercambio cultural entre el Norte, el Sur, el Este y el Oeste. Mapa confeccionado con datos de Warburg, Londres, The Warburg Institute»⁷. En «ruta» —dice Saxl en carta a la editorial Teubner— es «la recorrida por Zeus de Atenas a Alejandría y la India, y de allí, en camino inverso, a la Europa medieval a través de Persia y de la España musulmana»⁸.

¹ En la abundante literatura secundaria sobre el *Atlas Mnemosyne* no ha figurado hasta ahora el aspecto «España» o el «arte español». Sobre el Atlas. Cfr. E. Gombrich, *Aby Warburg: Eine intellektuelle Biographie* (1970), Hamburgo, 1992; W. Holmann, G. Symken y M. Wurmke, *Die Menschenrechte des Auges über Aby Warburg*, Frankfurt del Meno, 1980; P. van Huystede, «Der Mnemosyne-Atlas. Ein Laboratorium der Bildgeschichte», en R. Galitz y B. Reimers (eds.), *Aby Warburg, «Ekstatische Nymphen... trauender Flussgott». Portrait eines Geniehirten*, Hamburgo, 1995, pp. 130-171; M. Diers, «Mnemosyne oder das Gedächtnis der Bilder. Über Aby Warburg», en O. G. Oede (eds.), *Memoria als Kultur*, Göttingen, 1995, pp. 79-94; A. Warburg, *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg mit Einträgen von Gertrud Bing und Fritz Saxl*, K. Michels y C. Schoell-Glass (eds.), Berlin, 2001 (también *Gesammelte Schriften*, 7. Abteilung, vol. VII); A. Warburg, *Der Bildenatlas Mnemosyne*, M. Wurmke (ed.), Berlin, 2003 (también *Gesammelte Schriften*, 2. Abteilung, vol. II 1), obras todas éstas con bibliografía suplementaria.

² Sobre la estancia de Saxl en España, cfr. K. Hellwig, «Investigaciones sobre arte español en la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg de Hamburgo. La estancia de Fritz Saxl en Madrid en 1927», en *Anales de Historia del Arte* 18 (2008). Cuando Saxl partió para España, Warburg, que por motivos de salud no estaba en condiciones de realizar un viaje como aquél, anotó el 21 de marzo de 1927: «Esta tarde va a marcharse Saxellino, que le echaré en falta; pero le deseo feliz viaje, como le envidio»; sobre los comentarios de Warburg, cfr. Warburg, *Tagebuch*, 2001, p. 71.

³ Sobre Justi, cfr. K. Hellwig, *Von der Villa zur Künstlerbiographie*, Berlin, 2005; y «Carl Justi y los comienzos de los estudios sobre arte español en Alemania», en C. Justi, *Verstärker und sein Werk*, Madrid, 1999, pp. 7-26, con bibliografía.

⁴ Sobre la correspondencia, cfr. K. Hellwig, «Investigaciones sobre arte español», en *Anales de Historia del Arte* 18 (2008), sobre los comentarios de Warburg acerca de la estancia de Saxl en España, cfr. las anotaciones de Warburg en *Tagebuch*, 2001.

⁵ Se trata de los paneles 21, 22, 31, 41 a, 60 y 61-64. De un total de unas 2.000 fotografías, 15 son «españolas». Aquí y en lo sucesivo me remito a los paneles de la edición publicada en 2003 y sus identificaciones de las obras de arte fotografiadas. Cfr. M. Wurmke, *Introducción a Warburg, Mnemosyne*, 2003, p. VIII.

⁶ Cfr. los paneles con numeración de sus imágenes relativa al contenido y su identificación en Warburg, *Mnemosyne*, 2003, panel A, p. 8 s., y el comentario en Gombrich, *Warburg*, 1992, p. 386.

⁷ Cfr. Warburg, *Mnemosyne*, 2003, p. 8.

⁸ Cfr. F. Saxl, Carta a la editorial B. G. Teubner, Leipzig [hacia 1930], en Warburg, *Mnemosyne*, 2003, pp. XVIII-XX, aquí p. IX. Sobre las «rutas de la cultura» en Warburg, cfr. C. Wedepohl, «Ideengeographie. Ein Versuch zu Aby Warburgs "Wanderwissenschaften der Kultur"», en H. Mitterbauer y K. Scherke (eds.), *Entgrenzte Räume. Kulturelle Transfers um 1800 und in der Gegenwart*, Viena, 2005, pp. 227-251, con bibliografía.

A la pregunta por «lo que significó la influencia de la Antigüedad para la cultura artística del primer Renacimiento»⁸, Warburg había encontrado una respuesta en la astrología⁹, y más precisamente en la «migración (y transformación) de siglos» de los símbolos siderales «desde Grecia a Asia Menor, Egipto, Mesopotamia, Arabia y España». Aquí, la España medieval desempeñó un papel clave. Durante el reinado de Alfonso X el Sabio (1221-1284) se produjo una reanimación de la astrología. Alfonso X había fundado en Toledo una escuela de traductores integrada por judíos, musulmanes y cristianos que tuvo gran importancia en la transmisión del saber árabe y judío a la Europa cristiana. Allí se tradujeron del árabe al castellano y al latín una serie de obras clásicas de astronomía, matemáticas y filosofía que aparecieron en códices ricamente iluminados. Entre ellas había también códices árabes en los que los símbolos cósmicos originales griegos y las representaciones de dioses antiguos se habían transformado en monstruos orientales que luego, a través de Michael Scotus, pasaron a Italia¹⁰. Por eso, Toledo ocupa en el «mapa de rutas» del atlas un lugar destacado entre las ciudades españolas. Toledo figura junto a centros artísticos como Roma, Florencia, Ferrara, Padua y Venecia, así como a las ciudades europeas de Parma, Amsterdam y Atenas entre aquellos centros de Europa cuya particular importancia Warburg había resaltado con subrayados. En el mapa aparecen otras ciudades de la península Ibérica, como Madrid, Barcelona, Córdoba, Sevilla, Málaga, Cádiz y La Coruña.

Códices medievales ilustrados del siglo XIII español

De las obras de arte producidas en España, las que más destacan en el atlas son, de acuerdo con las ideas de Warburg sobre la transferencia cultural, los manuscritos del siglo XIII. A Warburg le interesaban sobre todo los códices ilustrados procedentes del *scriptorium* de Alfonso X. En los paneles 21 y 22 reprodujo bajo los epígrafes de «Antigüedad oriental. Dioses antiguos orientalizados» y «Práctica hispano-árabe» una serie de imágenes de los mencionados tres códices: el *Libro de astronomía* (Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, Cod. Vat. Reg. lat. 1283), de 1276-1284, el *Lapidarium* (El Escorial, Biblioteca, Ms. H.I.15), de 1263 y el *Libro de ajedrez* (El Escorial, Biblioteca, T.I.6), de 1283¹¹. En ellos están representados los planetas, los signos zodiacales y los decanos, es decir, los «dominadores de diez días», que de tres en tres

se corresponden con cada uno de los doce signos del Zodíaco. En la astrología de la Antigüedad tardía, en la Edad Media y entre los árabes, los decanos —que los egipcios transformaron en dioses— eran tan importantes como los signos zodiacales. Estas imágenes pertenecen a aquel grupo de obras de arte reproducidas en el *Atlas Mnemosyne* en el que se muestran modelos antiguos orientalizados que más tarde se emplearían demostrablemente en el Renacimiento¹².

Las ilustraciones de los códices alfonsinos desempeñaron, para Warburg, un papel clave¹³ como estación intermedia en las cadenas de transmisión que condujeron de la Antigüedad («olímpicos») a la «Antigüedad orientalizada» («desolimpización de los olímpicos como demonios siderales en el Oriente helenizado y en el Oriente árabe de la Antigüedad tardía»), y luego, a través de España («olímpicos [...] en su vestimenta oriental-astroológica», «concepción oriental-demoníaca»), a la cultura del primer Renacimiento («concepción italo-olímpica»), como se aprecia tanto en su conferencia sobre el Palazzo Schifanoia (1912, publicada en 1922) como en su artículo «El vaticinio pagano-antigo, en palabras e imágenes, en tiempos de Lutero», de 1920. El objetivo del estudioso hamburgués era trazar, basándose en estas representaciones, las migraciones de los dioses antiguos, que primero perduraron como demonios astrales en calendarios planetarios indios y árabes y luego, en la Edad Media, pasaron a través de la España mora a la Italia del primer Renacimiento. Las representaciones de los planetas y los signos zodiacales en los códices españoles eran para él importantes eslabones en las cadenas de transmisión entre la Antigüedad griega y el primer Renacimiento italiano.

El investigador de Hamburgo había descubierto ya en 1911 el *Libro de Astronomía* —título que el investigador García Avilés dio a este códice—, un códice astroológico ricamente ilustrado de la Biblioteca Apostólica Vaticana (Cod. Vat. Reg. lat. 1283, fol. 1-36)¹⁴. La importancia del códice salido del *scriptorium* de Alfonso X en la última etapa de su reinado (1276-1284) para las investigaciones de Warburg radica también en que contiene el único fragmento conservado de la versión española del *Picatrix*, uno de los manuales mágico-astrales más difundidos en la Edad Media¹⁵. Warburg reproduce en el atlas de imágenes una ilustración de este códice en el panel 21, cuyo epígrafe reza: «Antigüedad oriental. Dioses antiguos en versión oriental», y siete en el panel 22, que ostenta este otro epígrafe: «Práctica hispano-árabe. (Alfonso). Manejo. El sistema cósmico como tablero de juego. Vaticinio. Arte de magia. Magia de las piedras»¹⁷. La ilustración del panel 21

⁸ Cfr. A. Warburg, «Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara», en Warburg, *Die Erneuerung der heidnischen Antike: Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, repr. de la ed. de 1932, Gertrud Bing, con la colaboración de F. Rougemont, en la ed. de H. Bredekamp y M. Diers, Berlín, 1998 (también *Gesammelte Schriften* I. Abteilung, vol. 1.2), pp. 459-481 y 527-544, aquí p. 461.

⁹ Cfr. *ibid.*, p. 464.

¹⁰ Cfr. E. H. Gombrich, Warburg, 1992, p. 388 s. El filósofo, médico, alquimista y astrólogo Michael Scotus (1175-1235) se encontraba hacia 1220 en Toledo ejerciendo de traductor y astrólogo.

¹¹ En el panel 21 hay un total de 14 imágenes de códices árabes, latinos y uno español, así como de una campana neoclásica, y en el panel 22 un total de 10 imágenes de códices españoles y uno francés.

¹² Sobre estos grupos, cfr. Saxl, «Carta a la editorial B. G. Teubner, Leipzig [hacia 1930]», en Warburg, *Mnemosyne*, 2003, pp. XVIII-XX. Sobre estos grupos a partir del panel 14 ver, dice Saxl, *ibid.*, p. VIII: «Estos paneles ofrecen al espectador aquel aspecto de la Antigüedad que los hombres de los primeros tiempos del Renacimiento tenían a la vista, como ideal y aliado en su lucha contra lo nórdico».

¹⁴ Cfr. Saxl, «Carta a la editorial B. G. Teubner, Leipzig [hacia 1930]», en Warburg, *Mnemosyne*, 2003, pp. IX. Los dos artículos de Warburg son «Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara», aquí p. 516, y «Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten», en Warburg, *Die Erneuerung der heidnischen Antike: Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, repr. de la ed. de 1932, Gertrud Bing, con la colaboración de F. Rougemont, en la ed. de H. Bredekamp y M. Diers, Berlín, 1998 (también *Gesammelte Schriften* I. Abteilung, vol. 1.2), pp. 487-558 y 647-656, aquí p. 516. También en el informe «Orientalisierende Astrologie», sobre el Congreso de Orientalistas celebrado en Hamburgo en 1926, Warburg habla de la importancia de las «series de imágenes de los códices ilustrados árabes y españoles de la época de Alfonso X el Sabio», cfr. Warburg, «Orientalisierende Astrologie», en *ibid.*, 1.2, pp. 559-565 y 657, aquí p. 562.

¹⁵ Warburg había conocido la importancia del códice por Franz Ehrle y Bartolomeo Nogara. A. García Avilés, «Two astrumagical manuscripts of Alfonso X», en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 59 (1996), pp. 14-23, aquí p. 14.

¹⁶ A. García Avilés, «Two astrumagical manuscripts of Alfonso X», en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 59 (1996), pp. 14-23, aquí p. 15 s.

¹⁷ Cfr. Warburg, *Mnemosyne*, 2003, pp. 32 s. y 34 s.

muestra, con el n.º 6 (panel 21, n.º 6), una «Virgo con figuras de los decanos»¹⁸. Las siete ilustraciones con representaciones de los decanos, los signos zodiacales y los planetas en el panel 22 y con el n.º 3 muestran las siguientes inscripciones: n.º 3.1, «La Luna montando una liebre» (fol. 23v); n.º 3.2, «Virgo con figuras de los decanos» (fol. 5v); n.º 3.3, «Las constelaciones que salen a la vez que el signo de "Leo", según la opinión de 1.º los judíos, 2.º los persas, egipcios y caldeos, y 3.º Ptolomeo» (fol. 10v); n.º 3.4, «El planeta Marte y sus espíritus» (fol. 28v); n.º 3.5, «El cielo del planeta Marte» (fol. 28v); n.º 3.6, «El signo de Escorpión y 30 astros fantásticos ordenados en sus 30 grados como fundamento de los pronósticos para cada día del mes» (fol. 7v); n.º 3.7, «Oración y ofrenda al planeta Mercurio (que monta un pavo real) en los signos de Aries y Tauro» (fol. 31v)¹⁹. La reproducción del signo de «Escorpión» del código —en el panel 22, n.º 3.6 del atlas— la había incluido Warburg en el artículo sobre «El vaticinio pagano-antiguo, en palabras e imágenes, en tiempos de Lutero» (1920). Allí había sostenido que estas representaciones constituyen «el puente entre las concepciones germánicas de la baja Edad Media y el círculo de eruditos arabizantes y antiquizantes de Toledo»²⁰. Según su concepción, las figuras con vaticinios de «Escorpión», repartidas en el calendario mensual de forma circular y radial en 30 grados, tuvieron su origen en «una veneración genuinamente antigua, astral o cultica, de los dioses», y acabaron, a través de Pietro d'Abano, inspirador del *Salone della Ragione* de Padua, en el «Astrolabium planum» de Johann Engel, de 1488. Warburg argumentaba en favor de esta tesis que «la ruta de estos oráculos cosmológicos paganos» puede «darse por segura»²¹.

El segundo código español que aparece en el *Atlas Mnemosyne* es el *Libro de ajedrez* de Alfonso X, de 1283, conservado en la Biblioteca de El Escorial, y del que Warburg incluye una reproducción en el n.º 1 del panel 22²². En los márgenes de un tablero de ajedrez, que ocupa una página entera, aparecen personificaciones de los siete planetas.

Finalmente, Warburg reprodujo, también en el panel 22, y con el n.º 4, dos folios con figuras de los diez decanos del célebre *Lapidario* —fol. 94v y fol. 15r—, el libro ilustrado más antiguo del *scriptorium* de Alfonso X, que data de 1253 y se conserva en la Biblioteca de El Escorial. En el n.º 4 se lee: «Imágenes de los 10 astros (decanos) para grabar en piedras mágicas»²³. Este código, que está incompleto —el primer libro en lengua castellana—, trata del color, la consistencia y las propiedades de 360 piedras puestas en relación con los 360 grados del Zodíaco. Warburg conocía este código desde mucho antes de comenzar a trabajar en el atlas. Ya en 1912 había presentado, en su legendaria

conferencia sobre el *Palazzo Schifanoia*, uno de los diez decanos que figuran en el folio 94v del *Lapidario*. Entonces interpretó el primer decano de Aries del *Lapidario*, representado en un «egipcio» —un hombre de tez oscura con doble hacha— como precursor de Perseo, que el Renacimiento «purificó de sus deformaciones medievales»²⁴. Warburg interpretó el hasta entonces era un «ser misterioso», el «hombre con la soga» de Francesco Cossa (1469-1470) del registro central del ciclo de frescos existente en el *Palazzo Schifanoia* como uno de los dioses decanos que aparecen por primera vez en la astrología egipcia como dominadores de las décadas del signo zodiacal. Warburg sospechaba que esta descripción de los decanos llegó en la alta Edad Media a Europa traída de la India por los árabes, siendo después traducida al latín en la España musulmana, de donde pasó a Italia. Consiguó reconstruir una cadena de transmisión del «hombre con la soga» de Cossa en la que la imagen «antigua» primero había sido reinterpretada en la *Sphaera barbarica* egipcia transmitida por Teucro (s. I d.C.), apareciendo después en la *Tabula Bianchini* romano-imperial (s. II d.C.), donde el primer decano de Aries tiene igualmente la tez oscura y porta la misma doble hacha. De allí pasaría, según Warburg, a Persia, donde en el siglo IX Abū Ma'shar había descrito en su *Introduktion in astronomiam* al decano indio como hombre furioso de tez oscura. Luego, en el siglo XIV, el primer decano de Aries aparecería en el *Lapidarium* de Alfonso X el Sabio como un hombre con cabeza oscura y doble hacha que finalmente, en el primer Renacimiento, perdiera sus deformaciones medievales en la figura de Perseo. En el *Atlas Mnemosyne*, Warburg reprodujo los folios 94v y 14r; en el segundo de los cuales aparece el primer decano de Aries junto a otros decanos, como argumento para su teoría de la migración de las imágenes a la «práctica hispano-árabe». Warburg interpretó otra ilustración del *Lapidario*, la representación del símbolo astral de un decano de Piscis, como figura transpuesta de un dios fluvial yacente con la cabeza apoyada. En ella veía el investigador una figura precursora de la *Melancolia I*, en la cual se habría reintroducido «una pose antigua de dios fluvial propia del espíritu helenístico»²⁵.

La Muerte de Laocoonte de El Greco

El único cuadro de un pintor español que Warburg reprodujo en el atlas es la *Muerte de Laocoonte*, pintado por El Greco (1541-1614) hacia 1610, que aparece en el grupo de aquellas obras del *Atlas Mnemosyne*, principalmente de la época del Renacimiento, que elaboró mo-

¹⁸ La ilustración *Virgo con decanos*, Cod. Vat. Reg. lat. 1283, fol. 9v la incluyó Warburg, con el n.º 6, en el panel 21. Cfr. *Mnemosyne*, 2003, p. 32 s.

¹⁹ Las siete ilustraciones del Cod. Vat. Reg. lat. 1283, fol. 23v, 5v, 10v, 28v, 28v, 7v y 31v las incluyó Warburg, con los n.ºs 3.1-3.7 en el panel 22. Cfr. Warburg, *Mnemosyne*, 2003, p. 34 s.

²⁰ Cfr. Warburg, «Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten», p. 516.

²¹ Cfr. Warburg, «Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten», p. 516. En la p. 517, fig. 136, aparece el Escorpión del código Cod. Vat. Reg. lat. 1283, fol. 7v. Warburg dice que «en el Escorpión se encuentran, en secciones del escorpión, la serpiente, los pastores, el pozo, el descaño en el templo y la cabeza de Asclepio. Estos jeroglíficos del destino para cada día del mes —continúa Warburg— llegan, a través de Pietro d'Abano, el inspirador del *Salone* de Padua, al *Astrolabium planum* que Johann Engel editó primero en Ratisla, Augsburgo, en 1488, y más tarde en Venecia (Joh. Angelus: *Astrolabium planum in tabulis ascendens*, Augsburgo: Erhardi Ratdolt, 1488)».

²² La ilustración *Juego planetario* la incluyó Warburg, con el n.º 1, en el panel 22, y allí se lee: *Juego planetario*. Del *Libro de Ajedrez* del rey español Alfonso X el Sabio, 1283. El

Escorial. Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo el Real, T. I. 6, fol. 87v. Cfr. Warburg, *Mnemosyne*, 2003, p. 34 s.

²³ V. panel 22, n.º 4, «Imágenes de los 10 astros (decanos) para grabar en piedras mágicas (código del s. XIV). Del *Libro de las piedras (Lapidario)* del rey español Alfonso X el Sabio, Toledo, 1250-1276. El Escorial. Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo el Real. Ms. H. i. 15, fol. 94v y fol. 15r». Cfr. Warburg, *Mnemosyne*, 2003, p. 34 s.

²⁴ Cfr. Warburg, «Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara», pp. 459-461 y 627-644, así como la interpretación resumida por Gombich en Warburg, 1992, pp. 255-264 y C. Wedepohl, «Ideengeographie. Ein Versuch zu Alex. Warburgs "Wanderstrassen der Kultur"», en H. Mitterbauer y K. Scherke (eds.), *Ereignisse Räume. Kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart*, Viena, 2005, pp. 227-251, con bibliografía; aquí pp. 230-332.

²⁵ Cfr. Warburg, «Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten», s. 530 nota 1.

tivos antiguos²⁶. El panel 41a, en el que se muestra la obra con el n.º 19, ostenta el epígrafe «Expresión del sufrimiento. Muerte del sacerdote». La figura de Laocoonte es aquí el gran símbolo del sufrimiento sin alivio que produjo la Antigüedad²⁷. Ella era para Warburg una de las figuras de la Antigüedad que volvemos a encontrar en obras de arte del Renacimiento. Junto a numerosas representaciones de Laocoonte moribundo y la recepción del motivo del «sufrimiento» en códices, dibujos, frescos, estampas impresas, esculturas y objetos decorativos de artistas italianos y franceses, más uno alemán, de los siglos xv, xvi y xvii, el cuadro de El Greco aparece como única obra española. El motivo de esta elección no era la importancia del pintor nacido en Creta como destacado representante de la pintura española en torno a 1600, sino su interpretación del mito antiguo. Del total de 24 escenas reproducidas en el panel, el *Laocoonte* de El Greco y la representación del sacerdote de la segunda edición (1603) de la *Iconología* de Cesare Ripa como símbolo de *Dolor* son los únicos ejemplos del siglo xvii²⁸. El Greco muestra la impresionante escena que Virgilio describe en la *Eneida* de la cruel muerte del sacerdote desde una interpretación personal²⁹. Sitúa el acontecimiento con Toledo, su ciudad, al fondo —lo cual remite a la leyenda de la fundación de la ciudad por dos troyanos— y añade al cuadro, como testigos del trágico acontecimiento, dos figuras más de difícil identificación³⁰.

Obras de arte relacionadas con santos y gobernantes españoles

Hay una serie de fotografías del *Atlas Mnemosyne* que se relacionan con España en la medida en que reproducen obras de arte en las que figuran personalidades españolas o porque surgieron en contextos en los que estuvieron presentes españoles. En el panel 31, cuyo epígrafe reza «En complemento: el Norte. Imagen de devoción. Retrato flamenquizado de italianos. Sepultura. René como comprador y coleccionista. ¿de? San Jerónimo en su gabinete», Warburg reproduce primero, con el n.º 8, un cuadro de Niccolò Antonio Colantonio (1440-1470) que representa al monje dominico nacido en Valencia San Vicente Ferrer (1350-1490) predicando³¹. Este cuadro aparece, junto con varios altares y escenas procedentes de códices de maestros flamencos y holandeses, en uno de un conjunto de paneles que muestran to-

dos los motivos nórdicos que penetraron demostrablemente en Florencia³².

En el *Atlas Mnemosyne* están presentes, por lo demás, dos Asturias españoles: Carlos I y Felipe IV, en los paneles 60 y 61-64 respectivamente³³. Los dos paneles son parte del grupo principal del atlas, que es el de aquellas obras del Renacimiento y del Barroco que utilizan motivos antiguos³⁴. Primero aparece Felipe IV (1605-1665, reinante en 1621-1665) en la fotografía de un grabado, que hace el n.º 9, titulado «Neptuno cede su poder a Felipe IV», que hizo un pintor flamenco, Cornelis Schut (1597-1655) —que había vivido en España—, con motivo de la entrada del cardenal infante Fernando en Gante en el año 1635³⁵. Para esta entrada se levantaron arcos triunfales magníficamente adornados en los que el virrey era glorificado como descendiente de los Habsburgo, concretamente de Carlos V, nacido en Gante. Guillelmus Becanus publicó en 1636 una descripción ilustrada de aquella entrada³⁶. Warburg eligió el grabado de Schut para ilustrar el tema del panel 60, cuyo epígrafe reza «Fiestas Norte, cortesanas. Dominio de los mares —era de los descubrimientos. Virgilio. Fortuna del navegante, captura brutal (Rubens)». Otras reproducciones de obras gráficas impresas en los paneles contienen representaciones de obras arquitectónicas ceremoniales y desfiles de gobernantes italianos, franceses, alemanes, ingleses y daneses de los siglos xvi y xvii.

En el panel 61-64 aparece, con el n.º 10, Carlos V (1500-1558), que reinó en España entre 1516 y 1556 como Carlos I de España. Se trata de la fotografía de un cuadro pintado hacia 1636 por Frans Francken II (1581-1642) con el título *Alegoría de la abdicación de Carlos V* y perteneciente a la colección del Rijksmuseum de Ámsterdam³⁷. Lo determinante de la elección de esta obra —junto con otras pinturas, esculturas, grabados, frescos y un gobelino— para el panel con el epígrafe «Neptuno como "Dios servidor". *Quos ego tandem*» fue la representación de Carlos V en su trono con la corte al fondo, naciones del imperio español a la derecha y Neptuno en pose regia y numerosos mares a la izquierda, todos rindiéndole honores. El motivo del *Quos ego*, por cuya tradición Warburg tuvo particular interés porque en esta «fórmula pática» era particularmente notoria la «supervivencia de la Antigüedad», es la llamada a la calma que Neptuno hace a los vientos huracanados en la *Eneida* de Virgilio: «Yo os juro... Mas antes importa sosegar las alborotadas olas; luego me pagaréis el desacato...»³⁸.

²⁶ La *Muerte de Laocoonte* de El Greco, de la colección de la National Gallery of Art, Washington, óleo sobre lienzo, 137,5 x 172,5 cm, inv. n.º 1948.18.1 aparece reproducido, con el n.º 19, en el panel 41a. Cfr. Warburg, *Mnemosyne*, 2003, p. 74. Sobre los grupos de obras, cfr. Saxl, «Carta a la editorial B. G. Teubner, Leipzig [hacia 1930]», en Warburg, *Mnemosyne*, 2003, p. XVIII.

²⁷ Cfr. E. H. Gombrich, Warburg, 1992, p. 388, y Wedepohl, *Ideengeographie*, 2005, pp. 227-251, con bibliografía.

²⁸ El *Dolor* de Ripa se encuentra reproducido en el panel 41a con el n.º 20. Cfr. Cesare Ripa, *Iconología* [1593], Roma, 1803, p. 102.

²⁹ Sobre el *Laocoonte* de El Greco, cfr. D. Davis en *El Greco: cat. de exp.* Londres, 2004, D. Davis (ed.), p. 245, con amplia bibliografía.

³⁰ En estas figuras se ha visto a Paris y Helena, Adán y Eva, Poseidón y Casandra y Apolo y Artemis. Cfr. *ibid.*

³¹ El cuadro *Predicación de San Vicente Ferrer*, 1456-1465, Nápoles, San Pietro Martire, de Colantonio, que hace el n.º 8 del panel 31, es una del total de 15 imágenes del panel. Cfr. Warburg, *Mnemosyne*, 2003, p. 52 s.

³² Saxl dice al respecto: «esos paneles son tan sugestivos, que hoy podemos hacernos una idea de la intensidad de las fuerzas que desencadenaron la guerra entre lo nórdico y lo antiguo en el siglo xv. Aquello contra lo que la Antigüedad tuvo que luchar fue la predilección nórdica por la belleza del cuerpo envuelto en masas de tejido». Sobre

los grupos de obras, cfr. Saxl, «Carta a la editorial B. G. Teubner, Leipzig [hacia 1930]», en Warburg, *Mnemosyne*, 2003, p. XVIII.

³³ El panel 61-64 es, a pesar de su numeración, un único panel.

³⁴ Sobre los grupos de obras, cfr. Saxl, «Carta a la editorial B. G. Teubner, Leipzig [hacia 1930]», en Warburg, *Mnemosyne*, 2003, p. XVIII.

³⁵ En el panel 60, cuyo epígrafe reza «Fiestas Norte, cortesanas. Dominio de los mares —era de los descubrimientos. Virgilio. Fortuna del navegante, captura brutal (Rubens)», se encuentra, con el n.º 9, el grabado de Cornelis Schut *Neptuno cede su poder a Felipe IV*. De Guillelmus Becanus, *Serenissimi Principis Ferdinandi Hispaniarum S. R. E. Cardinalis Triumphalis Introitus in Flandriæ Metropolim Gandavum*, Amberes, 1636, lám. de p. 54. En el panel 60 hay en total 12 imágenes. Cfr. Warburg, *Mnemosyne*, 2003, p. 110 s.

³⁶ Cfr. H. Vlieghe, «Traum und Beschwörung. Über Allegorien von Krieg und Frieden in den südlichen Niederlanden nach Rubens», en *Krieg und Frieden in Europa*, Münster / Osnabrück, 1998, Textband II, Kunst und Kultur, K. Bussmann y H. Schilling (eds.), pp. 575-585.

³⁷ El cuadro de Frans Francken II figura, con el n.º 7, en el panel 61-64, en cuyo epígrafe se lee: «Neptuno como "Dios servidor". *Quos ego tandem*, "Virgilio"». Este cuadro, un óleo sobre lienzo de 134 x 172 cm, tiene el número de inventario SK-A-112. En el panel 61-64 hay un total de 18 imágenes. Cfr. Warburg, *Mnemosyne*, 2003, p. 112 s.

³⁸ Virgilio, *Eneida*, I, 136.

Además de Carlos V y Felipe IV está presente en el atlas —aunque de manera indirecta— el cardenal infante Fernando (1610-1641), hermano de Felipe IV, que gobernó como virrey los Países Bajos españoles entre 1633 y 1641. A más del mencionado grabado de Cornelis Schut del panel 60 —«Neptuno cede su poder a Felipe IV»—, realizado con motivo de la entrada del regente en Gante, en el panel 61-64 hay otras dos obras relacionadas con la ceremonia de la entrada del cardenal infante. Esta vez se trata de su entrada en Amberes en el año 1635, para la que Rubens había preparado una lujosa decoración que expresaba simbólicamente lo unida que la ciudad se sentía al gobernante español de los Habsburgo. De esta decoración ceremonial ha dejado constancia una parte de los cuadros y bocetos al óleo de Rubens y otros artistas, así como la descripción detallada e ilustrada de la entrada que Caspar Gervatius publicó en 1642. Warburg eligió aquí —en consonancia con el epígrafe del panel 61-64: «Neptuno como "Dios servidor"». *Quos ego tandem*— fotografías de dos representaciones de Neptuno como señor de los mares. Ambas obras vienen de Rubens: el cuadro *Quos ego*, con el n.º 12A, conservado en la Galería de Antiguos Maestros de Dresde, lo pintó el mismo³⁹, y para el grabado sobre el mismo tema, de Theodor van Thulden, con el n.º 12B, aportó el modelo⁴⁰. En el panel 61-64 figuran otras obras del arte de los siglos XVI, XVII y XVIII que también representan el motivo del *Quos ego*.

Obras de colecciones españolas

Aparte de las fotografías de obras de arte realizadas en España, Warburg incluyó toda una serie de obras realizadas fuera de la Península, pero que se conservan en colecciones españolas⁴¹. Se trata de dos cuadros del Museo del Prado: el *Descendimiento* de Rogier van der Weyden y el *Rapto de Proserpina* de Pedro Pablo Rubens⁴². Por otra parte, junto a la fotografía de la falsificación de un mosaico romano realizada en el siglo XIX con el tema del *Rapto de Deyanira*, una obra de la colección del Museo Arqueológico de Madrid⁴³, Warburg también reprodujo en el atlas un tapiz flamenco, *Neptuno hace naufragar el barco de Odiseo*, de la serie *Historia de Telémaco*, de 1527, perteneciente a la co-

lección del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial⁴⁴. También de las obras conservadas en El Escorial —esta vez en la biblioteca— proceden tres dibujos tomados de relieves de la Columna de Trajano que se encuentran en un libro de apuntes, que data de 1490, del taller de Domenico Ghirlandaio, y que aparecen reproducidos —algunos repetidos— en tres paneles⁴⁵. Los dibujos con los temas de *Dacios huyendo de los romanos*⁴⁶, *Joven con frutero*⁴⁷ y *Cabezas de dos dacios huyendo*⁴⁸ aparecen en tres paneles con los epígrafes de «Expresión de la victoria», «Expresión de la victoria en Ghirlandaio» y «Superlativo del lenguaje gestual» respectivamente.

La investigación de Saxl en Madrid en la primavera de 1927

No es posible reconstruir al detalle la aportación de Saxl al Atlas *Mnemosyne*⁴⁹, pero como en la mayoría de los demás proyectos de la KBW, la colaboración de los estudiosos en el atlas fue muy intensa⁵⁰. En 1911, el interés de Saxl, entonces insólito en un historiador del arte, por la astrología lo había llevado a Hamburgo para establecer contacto con Warburg, fruto del cual fue una fecunda cooperación, poco después forzosamente interrumpida por la Primera Guerra Mundial. Las áreas de investigación de ambos estudiosos trascendían los límites de su disciplina. A partir de 1919, y durante los años de ausencia de Warburg —a causa de una enfermedad, Saxl convirtió la KBW en un importante centro de investigación que no sólo ponía a disposición de los investigadores una nutrida biblioteca especializada, sino que además se constituyó en un foro interdisciplinario internacionalmente reconocido, con conferencias regulares y series de publicaciones. Al venir Saxl le unía a Warburg no sólo la ocupación en la astrología, sino también el interés por el Renacimiento como período históricamente paradigmático. La cuestión de la «supervivencia de la Antigüedad», primero en el Renacimiento y luego en el Barroco, llegó a ser la «problemática central» de la KBW. Como ya antes Burckhardt, Warburg y Saxl veían en la recepción de la Antigüedad en el Renacimiento la prueba de una necesidad artística de intensa expresión anímica y corporal. Esta recepción absorbía de modo especial el potencial emocional e inspirador del arte antiguo que el Re-

³⁹ En el panel 61-64, con el n.º 12A: Pedro Pablo Rubens, *Quos ego* (Neptuno aplaca las olas). De la serie de cuadros para la entrada del cardenal infante Fernando en Amberes. Pintura, 1635. Óleo sobre lienzo, 326 x 384 cm, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv.-Nr. 954 B. Cfr. Warburg, *Mnemosyne*, 2003, p. 112 s.

⁴⁰ En el panel 61-64, con el n.º 12B: *Quos ego* (Neptuno aplaca las olas). Grabado de Theodor van Thulden, según Pedro Pablo Rubens, 1642. De Casperius Gevartius: *Pompa Introitus Ferdinandi Austriaci Hispaniarum Infantis [...]* In urbem Antverpiam, Amberes (1641-1642), frente a p. 15. Cfr. Warburg, *Mnemosyne*, 2003, p. 112 s.

⁴¹ Para los datos siguientes me remito a las obras identificadas en la edición de 2003.

⁴² El cuadro de Rogier aparece en el panel 31 con el n.º 6, y el de Rubens en el panel 70 con el n.º 3. Cfr. Warburg, *Mnemosyne*, 2003, p. 114 s.

⁴³ La falsificación del mosaico romano aparece en el panel 4 con el n.º 3. Cfr. Warburg, *Mnemosyne*, 2003, p. 20 s.

⁴⁴ El tapiz aparece en el panel 61-64 con el n.º 7. Cfr. Warburg, *Mnemosyne*, 2003, p. 52 s.

⁴⁵ Cfr. los tres dibujos del libro de bocetos del taller de Domenico Ghirlandaio, hacia 1490, El Escorial, Biblioteca, Códex Escorialensis 28-II-12, fol. 63.

⁴⁶ El dibujo *Los dacios huyen de los romanos* se encuentra en el panel 7 con el n.º 11-2B, en el panel 44, con el n.º 9, y en el panel 16 con el n.º 16B.

⁴⁷ El dibujo de la *Joven con frutero* se encuentra reproducido en el panel 44 con el n.º 6.

⁴⁸ El dibujo de las *Cabezas de dos dacios huyendo* se encuentra en el panel 44 con el n.º 16B.

⁴⁹ Sobre Saxl, Cfr. G. Bing, «Fritz Saxl (1890-1948)», en D. J. Gordon (ed.), *Fritz Saxl. A Volume of Memorial Essays from his Friends in England*, Edimburgo, 1957, pp. 1-46; J.

Böhl, «Das Problem mit dem Nachleben der Antike», Fritz Saxl 1890-1948, en *Agasias. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike* 1 (1999), pp. 27-32; U. Weiland, «Saxl, Fritz», en *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im 20. Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler*, München, 1996, pp. 586-592, y sobre todo las aportaciones de G. McEwan, «Ausreiten der Ecken», *Die Aby Warburg-Fritz Saxl Korrespondenz 1910-1925*, Hamburgo, 1998, «Wanderstrassen der Kultur», *Die Aby Warburg-Fritz Saxl Korrespondenz 1920-1929*, München/Hamburgo, 2004, «Fritz Saxl und Aby Warburg: Würdigung einer Zusammenarbeit», en *Wiener Schule. Erinnerung und Perspektiven. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* LIII, 2004, pp. 139-151 y «The Enemy of Hypothesis», Fritz Saxl as Acting Director of the Bibliothek Warburg», en *Year Book Leo Baeck Institute XLIX* (2004), pp. 75-86, todas con bibliografía. Sobre la estancia de Saxl en España, Cfr. K. Helfwig, «Investigaciones sobre arte español...», 2008 (véase nota 2).

⁵⁰ Gertrud Bing asegura, por ejemplo, que Warburg escribió su artículo «Hedensnack-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten», de 1920, en estrecha colaboración con Saxl. Cfr. Bing, Saxl, 1957, p. 9. Sobre la colaboración de ambos investigadores, Cfr. G. McEwan, «Making a Reception for Warburg: Fritz Saxl and Warburg's Book "Hedensnack-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten"», en R. Woodhead (ed.), *An History as Cultural History. Warburg's Projects*, Amsterdam, 2000, pp. 30-120 y «Fritz Saxl und Aby Warburg: Würdigung einer Zusammenarbeit», en *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 53 (2004), pp. 139-151.

nacimiento recogió en el gesto y la mímica de las «fórmulas páticas». En la KBW arrancaron en los años veinte una serie de investigaciones iconológicas que registraron la evolución que experimentaron las figuras mitológicas desde la Antigüedad, y a través de la Edad Media europea y árabe, hasta el siglo xv italiano. Durante la estancia de Warburg en Kreuzlingen, Saxl estudió la labor de éste también en publicaciones propias en las que propuso nuevos métodos y objetivos para las investigaciones de Warburg⁵¹. Y cuando Warburg regresó a Hamburgo, la colaboración entre ambos siguió siendo muy estrecha.

La estancia de Saxl en Madrid data de la primavera de 1927, cuando el trabajo en el *Atlas Mnemosyne* estaba ya avanzado⁵². No era principalmente el arte español lo que llevó a Saxl a España, pues dicho arte no se contaba entre las áreas de investigación de la KBW. Pero en las colecciones españolas estaba documentada una serie de obras, más otras que podía esperarse encontrar, que despertaban el interés de ambos investigadores. Warburg anotó en su «Diario» que había «enviado» a su ayudante a España para que allí estudiase «códices astrológicos» y obras de «Rubens», temas ambos que ocupan un puesto muy destacado en el *Atlas Mnemosyne*⁵³. Saxl partió a fines de marzo de 1927 y permaneció en Madrid hasta primeros de mayo⁵⁴. Allí se dedicó con entusiasmo a buscar en bibliotecas, colecciones de manuscritos, museos y gabinetes de grabados toda clase de códices ilustrados, pinturas, obras gráficas y otras fuentes especiales, a más literatura secundaria⁵⁵.

La búsqueda de códices astrológicos ilustrados que por encargo de Warburg realizó Saxl estaba también relacionada con el trabajo en el *Atlas Mnemosyne*. Un punto importante de su actividad investigadora fue la elaboración de un catálogo completo de los manuscritos astrológicos ilustrados de la Edad Media conservados en bibliotecas europeas, del cual aparecieron, ya en 1927, dos volúmenes⁵⁶. Saxl conocía ya antes de su estancia en Madrid en la primavera de 1927 algunos códices astrológicos del *scriptorium* de Alfonso X, de significado papel en el *Atlas Mnemosyne*. En varios de sus trabajos desempeñaba ya España un importante papel como estación intermedia en la reentrada en Europa de tradiciones iconográficas de tipos de imágenes originarios de la Antigüedad a través del Oriente postantiguo; así en el artículo de 1923 «El cristianismo primitivo y el paganismo tardío en sus formas de expresión artística», en el que trataba de la reinterpretación y transformación de imágenes precristianas en el cristianismo primitivo, y en el estudio, redactado junto con Erwin Panofsky, *Durero, Melancolía I. Una investigación histórica de sus fuentes tipológicas*, también de 1923, en el que mostraba las tradiciones filosóficas, literarias y artísticas de la célebre estampa de Durero⁵⁷.

Warburg y Saxl esperaban hacer en la Biblioteca Nacional de Madrid, en la Biblioteca de la catedral de Toledo y en la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial hallazgos espectaculares de códices astrológicos ilustrados⁵⁸. Ya después de su primera visita a la Biblioteca Nacional, Saxl informaba decepcionado a Hamburgo de que había hallado dos códices árabes muy buenos del siglo xii, pero que desgraciadamente no estaban ilustrados. Entre los otros pocos descubrimientos mencionó una «copia posterior del *Lapidario*», del siglo xvii, y un libro de la suerte de la segunda mitad del siglo xvi. Saxl sospechaba que esta falta inesperada de manuscritos astrológicos ilustrados podía deberse a que la Inquisición había eliminado numerosos manuscritos. Encontró que Lope de Barrientos (1382-1469) había sido el «principal adversario» de la astrología, contra la que había actuado en calidad de profesor de Teología en la Universidad de Salamanca, obispo de Segovia y Ávila e inquisidor. Siguiendo las huellas del obispo, el investigador llegó hasta las bibliotecas de las catedrales de Ávila y Segovia. En Ávila no halló nada, pero en Segovia encontró un códice astrológico ilustrado del siglo xv del filósofo y astrólogo originario de Escocia, que vivió en Toledo, Michael Scotus (ca. 1175-1235). En la Biblioteca de El Escorial no encontró nada porque—según la información del lugar—los manuscritos habían sido eliminados por la Inquisición. En la Biblioteca de la catedral de Toledo, Saxl se enteró, tras varios intentos de búsqueda, de que los códices astrológicos ilustrados habían sido trasladados a la Biblioteca Nacional de Madrid.

También el encargo que Warburg hizo a Saxl de buscar «Rubens» en España guarda relación con el *Atlas Mnemosyne*. El investigador hamburgués pensaba ante todo en los cuadros de este maestro y de otros artistas del Barroco existentes en el Prado, que sus colaboradores debían estudiar *in situ*. En los cuadros de esta época podían encontrarse muchos ejemplos de «fórmulas páticas», esto es, de las «palabras primitivas del lenguaje gestual de las pasiones», testigos fundamentales de la «supervivencia de la Antigüedad»⁵⁹. «Rubens» también guardaba relación con el interés de ambos estudiosos por las ilustraciones de Ovidio, otro aspecto del problema de la «supervivencia de la Antigüedad». A los dos les interesaba entonces de manera particular el tema de la influencia de las ilustraciones de textos antiguos que realizó Antonio Tempesta en la idea que los pintores de los siglos xvi y xvii tenían de la Antigüedad. En la primavera de 1927, Warburg y Saxl organizaron en la KBW una exposición con ilustraciones de Ovidio por Tempesta y su recepción como ejemplos de reinterpretaciones de narraciones mitológicas⁶⁰. El encargo de los «Rubens» en España fue concebido, así pues, para que allí Saxl buscara ejemplos pictóricos de aquellas «fórmulas», además de representaciones de te-

⁵¹ Cfr. F. Saxl, «Die Bibliothek Warburg und ihr Ziel», en *Vorträge der Bibliothek Warburg I* (1921-1922), pp. 1-10, y «Rinascimento dell'Antichità. Studien zu den Arbeiten A. Warburgs», en *Repertorium zur Kunstwissenschaft* 43 (1922), pp. 220-272.

⁵² Sobre la estancia de Saxl en España, Cfr. K. Hellwig, «Investigaciones sobre arte español...», 2008 (véase nota 2).

⁵³ El 25 de noviembre de 1926 anotaba Warburg en el «Tagebuch der KBW», que contiene anotaciones de los acontecimientos y proyectos de investigación de la institución de los años 1926 a 1929, con su humor característico: «decidido que Saxl vaya a España, a) por los manuscritos astrológicos b) por Rubens c) para que corra aventuras.» Warburg, *Tagebuch*, 2001, p. 29.

⁵⁴ Para los datos exactos, Cfr. K. Hellwig, «Investigaciones sobre arte español...», 2008 (véase nota 2).

⁵⁵ Cfr. K. Hellwig, *op. cit.*

⁵⁶ Cfr. F. Saxl, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrirter Handschriften des lateinischen Mittelalters*, vol. I: *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrirter Handschriften des lateinischen Mittelalters in römischen Bibliotheken*, Heidelberg, 1915, vol. 2, *Die Handschriften der National-Bibliothek in Wien*, Heidelberg [u. a.] 1927.

⁵⁷ Cfr. F. Saxl, «Frühes Christentum und spätes Heidentum in ihren künstlerischen Ausdrucksformen», en *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 16, 1923 (1925), pp. 63-121. Cfr. Erwin Panofsky/Fritz Saxl, *Dürers Melancolía I. Eine quellenhistorisch-kritische Untersuchung*, Berlin/Leipzig, 1923.

⁵⁸ Los datos exactos sobre las investigaciones de Saxl en España pueden verse en K. Hellwig, «Investigaciones sobre arte español...», 2008 (véase nota 2).

⁵⁹ Cfr. A. Warburg, *Mnemosyne*, 2003, pp. VII-X.

⁶⁰ Cfr. E. H. Gombrich, *Aby Warburg, 1892 (1970)*, p. 351.

mas de Ovidio, que valieran como material para el atlas. Saxl quedó impresionado por la abundancia de cuadros de Rubens en el Prado, fijándose sobre todo en *La liberación de Andrómeda* y *El rapto de Proserpina*, cuadros mencionados en carta a Warburg como «particularmente buenos»⁶¹. El *Rapto de Proserpina* de Rubens quedó luego reproducido en el panel 70, cuyo epígrafe reza: «Patética barroca del rapto. Teatro»⁶². Saxl localizó además varios *Quos ego*, de los que informó a Warburg e hizo fotografiar, como el cuadro de Tiziano *España socorre a la religión*, del Prado, y un tapiz del taller de Urban Leynier, de Bruselas, perteneciente a la colección de El Escorial, que, sin embargo, no figura en el atlas⁶³.

Otra parcela de investigación, que Saxl quiso explorar por su cuenta, sin «encargo» alguno de Warburg, era la de la pintura del Barroco en España. También aquí hubo conexión de la estancia de Saxl en España con una obra que desempeña un significativo papel en el *Atlas Mnemosyne*, y es la *Muerte de Laocoonte* de El Greco, reproducida en el panel 41a, cuyo epígrafe reza: «Expresión del sufrimiento. Muerte del sacerdote»⁶⁴. El interés de Saxl por el pintor de Creta guardaba relación con el curso, anunciado para el semestre de verano de 1927 en el Seminario de Historia del arte de la Universidad de Hamburgo, sobre la pintura española del siglo xvii, en el que El Greco y Velázquez eran figuras centrales⁶⁵. Saxl tuvo ocasión por vez primera de estudiar intensamente *in situ*, en las colecciones y en las iglesias de Madrid y de Toledo, las obras de ambos maestros. Fue para él digno de mención el descubrimiento de la influencia decisiva de las ilustraciones de Ovidio que hizo Tempesta en la idea que en el siglo xvii se tenía de la Antigüedad y su valor de modelos para los pintores españoles del Barroco⁶⁶. Un primer fruto de los estudios de Saxl sobre Velázquez y El Greco fue el curso en la Universidad de Hamburgo, y otro su recensión de la monografía *El Greco* de August L. Mayer. Saxl publicó esta reseña, que por la aguda crítica que encerraba causaría sensación en los círculos

especializados: en 1927 en *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*⁶⁷. Uno de los numerosos puntos críticos de la reseña era el tema de la tradición iconológica —para el investigador, una cuestión central— en que se inscribe la *Muerte de Laocoonte*, que a juicio de Mayer no se había tratado satisfactoriamente. Uno de los antecedentes de El Greco que Saxl consideró es un grabado de Jean de Gourmont, que data de 1550, con una representación de Laocoonte, del cual se incluyó una reproducción en el panel del *Atlas Mnemosyne* con el epígrafe de «Expresión del sufrimiento. Muerte del sacerdote»⁶⁸.

Otro resultado, éste indirecto, del estudio que Saxl hizo de Velázquez, también estrechamente relacionado con las cuestiones tematizadas en el *Atlas Mnemosyne* fue, finalmente, la sensacional interpretación que hizo Warburg de las *Hilanderas* en una anotación del *Diario de la KGW* del 18 de julio de 1927⁶⁹. El estudioso hamburgués interpretó por vez primera este cuadro, en el que hasta entonces no se veía más que una «fábrica», la representación de una escena cotidiana de la manufactura tapicera real sin contenido alegórico o mitológico alguno, como una alegoría del arte de tejer. El estudio de las ilustraciones de Ovidio y la conciencia de la importancia decisiva de las ilustraciones de Tempesta en la concepción de la Antigüedad en el siglo xvii y su utilización de modelos para el pintor del Barroco habían llevado a Warburg a esta conclusión anticipadora de posteriores investigaciones.

Warburg no incluyó en el *Atlas Mnemosyne* las interpretaciones de Ovidio por los pintores españoles del Siglo de Oro. Se limitó a reproducir las obras de arte que ilustraban el papel clave de España en el «mapa de rutas». Basándose en códices medievales ilustrados que así se escribieron, determinó el papel clave de España en la «ruta» por la que la Antigüedad clásica circuló, en tradiciones astrológicas, a través del Oriente árabe hasta la India, y luego de vuelta por el Mediterráneo oriental hasta la España musulmana para pasar de allí a Italia y al Norte de Europa.

⁶¹ Cfr. K. Hellwig, «Investigaciones sobre arte español...», 2008 (véase nota 2). Cfr. Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, M. Warnke (ed.), Berlín, 2003 (también *Gesammelte Schriften*, 2. Abteilung, vol. II, 1), VII-X.

⁶² Cfr. A. Warburg, *Mnemosyne*, 2003, Panel 30, n.º 3, p. 114 s.

⁶³ Cfr. K. Hellwig, «Investigaciones sobre arte español...», 2008 (véase nota 2).

⁶⁴ Cfr. A. Warburg, *Mnemosyne*, 2003, Panel 41 a, n.º 19, p. 74 s.

⁶⁵ El curso de Saxl se impartió entre mayo y julio de 1927, concretamente desde el 17 de mayo hasta el 19 de julio. Cfr. Warburg, *Tagebuch*, 2011, pp. 92 y 126.

⁶⁶ Cfr. K. Hellwig, «Investigaciones sobre arte español...», 2008 (véase nota 2).

⁶⁷ Cfr. F. Saxl, recensión de A. L. Mayer, *Domenico Theotocopuli El Greco*, Munich, 1926, en *Kritische Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur* [3] (1927/1928), pp. 86-96.

⁶⁸ Cfr. A. Warburg, *Mnemosyne*, 2003, Panel 41 a, n.º 22, p. 74 s.

⁶⁹ La anotación de Warburg del 18 de julio de 1927 reza así: «Ayer pude por fin ayudar a nuestro Saxl en sus pesquisas cortesanas: el tapiz del fondo del cuadro de las hilanderas representa, a mi juicio, a Palas y Atenea; es, pues, un homenaje alegórico al arte de tejer, y un Liebermarin. Habría que comprobar si, por ejemplo, la serie de tapices se menciona en Wauters (tapicería de Bruselas) o entre los productos del taller de Leynier que durante generaciones trabajó para España; de éste es el Quos ego de Anaco que Saxl me enseñó». Warburg, *Tagebuch*, 2001, p. 121. Sobre el contexto histórico-cosmético de la interpretación, cfr. K. Hellwig, «Interpretaciones iconográficas de las Hilanderas hasta Aby Warburg y Diego Angulo Íñiguez», en *Boletín del Museo del Prado* 2003, 40 (2004), pp. 38-55, y «Aby Warburg und das "Weiberinnenbild" von Diego Velázquez», *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 69, 4 (2006), pp. 548-560.

Apéndices

Warburg y la elaboración
de *Mnemosyne*

Aby Warburg, The Franz Boll Lecture (1925)

Damas y caballeros:

Hay una línea de investigación que se ocupa del arte y del Renacimiento italiano que parece no estar lejos de descender a las oscuras regiones de la superstición de la Antigüedad tardía. Lo bello en sí y la Antigüedad, que en la época del Renacimiento se erigió entre los italianos en guía de la creación superior [idealista], parece haber encontrado en el fatalismo astrológico a su más rudo adversario. Pero esto sólo es cierto en la superficie.

Porque si se concibe la Ilustración, que produjo en Europa el redescubrimiento de la Antigüedad clásica, no como un fenómeno de los talleres, sino como un proceso de enfrentamiento de una nueva vida con las tradiciones de la antigua, la Antigüedad demónicamente deformada que exigía y recibía su culto, sugiere al observador científico de la cultura la posibilidad de concebir la restauración de la Antigüedad clásica como resultado de un claro intento de liberación (acaso estéticamente no tan estimulante), pero humanamente más interesante, a la personalidad moderna de las cadenas de la práctica mágica helenística [A, B].

A esta biblioteca, que se ha convertido en un museo de Historia de la psicología de las orientaciones intelectuales, la astrología le aporta, en un aspecto esencial suyo, testimonios del máximo calado, puesto que la observación astronómica es la ocupación de orientación anímica de mayor alcance en relación con el universo.

Los primeros contactos científicos con mi amigo F. Boll no habían presagiado ningún resultado importante; por ejemplo de índole metodológica. Su *Sphaera* no la tuve en mis manos hasta 1908, y en ella encontré (en la página 470) reproducido un icosaedro cuyas pequeñas caras triangulares mostraban signos zodiacales y letras. Boll calificó a este icosaedro de pequeño monumento, y consideraba que era un amuleto; pero, por los conocimientos que había adquirido investigando libros de la suerte medievales, no me pareció nada dudoso que se tratará de un dado para hacer vaticinios. Se lo comuniqué a Boll y, con gran alegría para mí, estuvo de acuerdo con mi idea. Esto ocurrió en el año 1910. Pero más tarde, otro aspecto completamente distinto de la *Sphaera* llegó a cautivarme como historiador del arte.

Al principio, Boll había publicado, movido por un sentimiento del deber científico, la Biblia de los astrólogos de la Edad Media, la gran síntesis del astrólogo árabe Abu Ma'shar [20:1], que vivió en Bagdad (y murió en 886 con más de cien años), con el texto árabe y traducción alemana, aunque ya existían traducciones latinas de la Edad Media para el uso de los expertos no orientales. El profesor Dyroff, orientalista de Múnich, tuvo la generosidad de editar cuidadosamente en árabe este raro y árido texto junto con una minuciosa revisión de la traducción latina.

La Historia del arte más reciente aún no le ha agradecido suficientemente este producto de la erudición de tan árida apariencia, y sin embargo este texto hizo posible que hace 12 años encontrase para mi asombro en la descripción comparativa de las esferas de Abu Ma'shar

[26:3], que ofrece una sinopsis de tres diferentes redacciones del globo celeste griego, concretamente en las constelaciones descritas como decanos indios, la fuente del ciclo de frescos astrológicos más curioso y hasta hoy inexplicable, pintado hacia 1470 en el Palazzo Schifanoia [27] de Ferrara para el duque Borso.

Luego pude dar a conocer en el Congreso Internacional de Historiadores del arte, celebrado en Roma en 1912, este fenómeno histórico aportando las debidas pruebas.

La curiosidad del hecho de que un astrólogo árabe del siglo *xv* dictara 600 años más tarde a un pintor renacentista su programa no nos exime de la obligación de estudiar este acontecimiento como eslabón orgánico de la evolución general de la cultura del Renacimiento.

Si dejamos de cerrarnos a la evidencia de que la astrología no es más que una proliferación de imágenes dentro del cuadro imponente y claramente ordenado del mundo astronómico, cuyos armónicos planos ninguna fantasía demónicamente desviada puede destruir, veremos el cosmos de los astros de la Antigüedad como objeto de restitución, y la manera en que se operaba esta restitución nos la mostrará esta tarde el hecho de que unos frescos del Palazzo Schifanoia fuesen el punto de partida del ulterior proceso de restitución de la Antigüedad como época creadora de un nuevo ideal de actitud humana ante el cosmos.

Conviene anticipar aquí una reflexión que nos ayudará a que, a la hora de considerar el material gráfico, no perdamos bajo los pies el suelo firme de la exégesis científica. Todos los testimonios conocidos y desconocidos, en forma de palabras o de imágenes, que esta tarde se presenten no harán sino mostrarnos al hombre observador que lucha por abrir espacios al pensamiento. Oscilando entre las causas representadas de modo gráfico-mitológico y numérico-calculable, las constelaciones tienen para él —y, desde luego, para las mismas personalidades investigadoras (como Ptolomeo)— un carácter ambivalente, polar, que por un lado demanda veneración cultural en la práctica mágica y, por otro, atribuye a los seres luminosos de la bóveda celeste el valor de una determinación global objetiva y alejada del mundo [Podría decirse] podría decirse: toda la tragedia humana de Prometeo se resume en estos términos: no hay una bóveda fija sobre nosotros. Pero hemos de usar esta imagen elevada para proporcionar una construcción auxiliar, bien que arbitraria, a nuestros ojos perplejos enfrentados a la infinitud.

Que, a pesar de todo, la forma de aparecernos el mundo sideral pueda ser calculada y anticipada, es un resultado para el que el hombre ha necesitado milenios, pues sólo lentamente fue percibiendo la ley cinética immanente al organismo humano en la esfera celeste. La ónesis regular de la Tierra alrededor del Sol significa para la pequeña vanguardia de expertos el comienzo de la liberación del temor a los demonios; pero la ciencia matemática de Grecia que a lo largo del Renacimiento es restituida en sus formas originarias proporciona al hombre europeo el arma para combatir a los demonios siderales venidos de Grecia, pero también de la Grecia asiática. La griega Atenas que-

re ser de nuevo conquistada desde Alejandria. Quizá este doble movimiento dentro de la herencia de la Antigüedad griega tenga otro sentido más amplio y mejor de lo que hasta ahora se supone, el sentido interno de la denominada época del Renacimiento.

En todas las cartas que escribí en 1910 me referí a los juegos de dados de la Edad Media; pero sólo poco a poco se me evidenció (lo que era ciertamente una hipótesis provisional, ahora respaldada por Gundel en V 3.^a edición de B. Stg. Std.) que es muy probable que también el planisferio Bianchini (3:3, 26:2) pueda ser un tablero de juego astrológico.

Sabemos de la leyenda altomedieval de Alejandro que sacerdotes oraculares llenaban una estampa semejante de dados de piedra que ostentaban signos zodiacales para, según el lugar ocupado en la *Sphaera barbarica*, obtener una respuesta a una pregunta escrita que la noche anterior el fiel que acudía al santuario en busca de un oráculo había formulado. Cumot había llamado antes a Boll la atención sobre este pasaje de la leyenda de Alejandro (Cfr. Boll, *Sphaera* V). No cabe estar en la técnica más lejos de la predicción científica: el símbolo más sutil de ilustración cosmológica, uno de los cinco sólidos regulares matemáticos imaginados en el *Timeo* de Platón como elementos primeros del cosmos, se convierte en anunciador de lo más arbitrario y azaroso. El aspecto capcioso de esta grave pérdida de espacio intelectual es que el manejo de valores ilustrados de la matemática parece introducir al supersticioso, es decir, al que no está dispuesto a tomarse el trabajo de pensar por sí mismo, en una esfera superior de profunda sabiduría cósmica. El sucedáneo griego tiene en la tradición una vitalidad natural mayor que el pensamiento germinante cuando se añade el estímulo de la pura práctica. (Un ejemplo de esto se encuentra aún en los *Giocchi fanciulleschi* de Pietré, a los que llegué a través de un libro excelente de Bolte sobre los libros de la suerte de Wickram.)

La manera en que se proporcionaban estos oráculos con dados en la Baja Edad Media nos la muestra el *Jeu de Dodécaedron* de Jean de Meung, ed. de 1577 [23:3,4], en el que se usa como dado un dodecaedro que a través de una esfera del cosmos situada aparte proporciona al que pregunta una respuesta impresa a su pregunta, que él puede hacer de acuerdo con un esquema preestablecido de 16 preguntas.

Desde esta perspectiva se darán ustedes cuenta de que un dado de los llamados gnósticos [23A:1,2], cuya forma Chillet ha mostrado en una publicación y que ostenta en la superficie un monstruoso símbolo egipizante, puede contarse entre los precursores, todavía antiguos, de un juego de dados como éste, ligado a una transformación anímica imaginaria por obra del cosmos; pues tal es en definitiva el sentido de las estaciones indicadas en el *Jeu de Dodécaedron* y, lo que en nuestro contexto es importante, en la 1.^a edición en árabe. (En el ámbito del misterio mriado [8] hay también —cosa que sólo puedo rozar— una ascensión a través de las estaciones zodiacales hasta alcanzar la salvación.)

Lo que más nos cuesta revivir de la religiosidad pagana es el estilo de su vinculación imaginaria entre hombre y cosmos natural. Lo que llamamos magia es, en el sentido que ésta tiene en la Antigüedad tardía, sólo cosmología aplicada, una aplicación, conducente a la pura práctica, del principio de la igualdad entre sujeto y mundo; esta idea del microcosmos humano ha encontrado su expresión más corriente entre nosotros en el «eso eres tú» indio. Respecto al mundo sideral, el escaso número de astros conocidos por los expertos antiguos (aún no

se había inventado el telescopio) facilita la idea, sublime en el fondo, de que el hombre es un pequeño cosmos que tiene relaciones directas con el mundo de los astros.

La imagen clásica de este pequeño cosmos será durante siglos el llamado hombre zodiacal [B], que aquí les muestro en la figura del mismo que se encuentra en Cumont (*Atrologie*). Si en la tabla de Bianchini [3:3, 26:2], el centro lo ocupa la constelación del Dragón del Polo Norte, aquí vemos a un hombre desnudo que parece recibir rayos procedentes de las constelaciones del Zodíaco, que se distribuyen por diferentes partes de su cuerpo. Ello indica que los distintos organismos del hombre entero están continuamente sometidos a la influencia de un signo del Zodíaco.

Este símbolo se mantiene durante siglos. Sin embargo, la envoltura protectora de figuras puramente imaginarias se pierde, y la conciencia de la relación entre hombre y cosmos se resiente y se extingue. En el lujoso manuscrito con extraordinarias imágenes artísticas del duque de Berry en Chantilly, de alrededor de 1420, el hombre zodiacal [B:3] se halla de pie en un espacio oval y cubierto de arriba abajo de figuras zodiacales y de sanguijuelas. Sin embargo, el margen astronómicamente definido del óvalo indica que aún se era consciente del sentido metafórico, traslaticio.

Pero en un calendario bajoalemán que el hamburgués Steffen Arndes imprimió en Lübeck en 1519, las figuras de las constelaciones sufren una reducción de espacio. 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 [B:4, B:8].

Donde la mano debe usar el compás y el astrolabio encontramos la práctica del sangrado.

En un manuscrito astrológico ilustrado de París (2585) se ofrece esta miniatura a nuestra mirada: un oriental con armadura, que blande un sable, porta en la mano izquierda una cabeza cortada [20:4, 21:7] que parece querer darle a una figura entronizada con una gran cara, que una especie de aureola agranda aún más. Frente a él, un carnero parece acudir al frote donde esa figura. Las tres figuras se hallan sentadas en una especie de mazmorra con cinco ventanas. En este espacio subterráneo se ve un hombre barbado con una espada, un hombre que escribe, una mujer que toca una lira, un guerrero similar al anterior con una cabeza cortada y un hombre sentado con los brazos cruzados [21:1, 21:2]. Se pensaría que aquí se representa un drama atroz que se desarrolla en la corte de un príncipe oriental al que arriba se paga el tributo, mientras abajo otros prisioneros presencian la escena.

Pero el texto árabe, que nuestros siempre tan complacientes colegas Becker, Mittwoch, Schaade, Bjoerkman y Helmuth Ritter han sabido interpretar, aquí y en ocasiones similares nos enseña que se trata de un natalicio, de un augurio natal enteramente en el espíritu de la astrología griega y que incluso en el orden exterior acusa la relación con el planisferio Bianchini [3:2, 26:2]. Ahora bien, si se examinan detenidamente los términos y las imágenes, se aprecia que, como en los márgenes del planisferio, también aquí aparecen los planetas dispuestos uno junto a otro y debajo de otro: Saturno, Mercurio, Venus, Marte y Júpiter. Arriba, Marte se acerca al Sol con el signo de Aries (su signo, exactamente igual que en la tabla de Bianchini). Esta figura aparece con el rostro aumentado, y lo que esto significa lo revela la traducción del texto, que no se la voy a ahorrar. Según dice el profesor

Becker en una carta de 1913 –con comunicaciones del señor Bjoerkman añadidas–, lo que aquí se lee es lo siguiente:

sobre la tercera cara del signo de Aries, Marte con el aspecto de Júpiter (texto arriba). Abajo: el sabio (Hakim) dice: quien nazca bajo este rostro, será de color blanco y hermosas facciones; y si se halla en el límite de Venus, será de color [...] y de hermosos ojos y brazos; ojos de color azul oscuro o claro [...] en su mano, o su muslo, o a su costado hay una marca. Su enfermedad será [...] o sequedad o dolor en los riñones, o en la cabeza, o en el corazón. (Habrá que temer daños de las coces de un animal.) La causa de su muerte estará en la evacuación del vientre, habrá que temer el efecto sobre él de los accesos de ira de una mujer, o de uno de sus hijos, o de un mal esclavo, a quien ha de temer como a la peste. También habrá para él una peligrosa enfermedad, y si sale con vida [...]

La prueba de que este autor árabe, seguramente Abu Ma'shar, ha utilizado el Teucro, me la sirvió estos días la erudición siempre tan caritativa del profesor Gundel con una referencia a Rhetorius.

«En cada nacimiento hay que buscar tanto las influencias de los decanos en relación con los planetas como los paranatelotes y los prosopa de los decanos y las estrellas de las constelaciones del Zodiaco. Entonces no te equivocarás sobre el significado del nacimiento.» (Cat. VIII, 4, 124, 14.)

El Dr. Saxl ha informado de que en un manuscrito árabe del *Liber Bolhan* [20:1, 20:2, 20:3, 20:6, 21:3, 21:6] hay una tabla de los hijos de los planetas [20:2] que, organizada en un sistema de casillas, simboliza el influjo de los planetas sobre los hombres asignando a cada planeta, según su cualidad, los distintos oficios, lo cual define una esfera de influencia planetaria que permite planear el futuro.

La doctrina astrológica de la Antigüedad tardía dividía los meses según el reinado de cada uno de los siete planetas, cosa que no dejaba de resultar astronómica y mitológicamente violenta, pues siete no es submúltiplo de doce, por lo que se encontró la solución –los astrólogos pueden hacerlo– de dar a dos planetas, la Luna y el Sol, un solo mes, convirtiendo a los restantes, tomados en pares, en gobernadores provinciales. Es claro que, según este principio puramente mecánico, toda observación del cielo se desbarataba. Pero, en contrapartida, el experto predictor, y no olvidemos que también el artista, tenía un abigarrado repertorio de imágenes que poder manejar cómodamente y disfrutar de una estimulante variedad. La simplicidad del principio de los jeroglíficos de cada planeta es casi infantil. La deidad mítica conocida de la leyenda se convierte, en virtud de estos destinos fabulosos, en algo así como un recipiente lleno de destinos en los que están registrados actos particulares de vidas más o menos aventureras que al nacido bajo su apariencia deparan destinos similares, si bien en las regiones inferiores de lo humano. Quien ha nacido, por ejemplo, bajo Marte, podrá ser un guerrero o tal vez, puesto que el lanudo Aries es signo zodiacal de Marte, un comerciante de lanas. No hay más saber dentro de este aparato que cubre el calendario planetario de pequeño y gran formato.

La sociología habla de una ley fundamental, la *loi de participation* (*La observación de una conciencia fluida de los límites entre el yo y el mundo circundante, Lévy-Bruhl) que es particularmente característica de las funciones anímicas del hombre primitivo. Quien contempla el ca-

lendario astrológico no puede por menos de apreciar que esta sofisticada sustitución de la designación de cosas por la metáfora, por un lado, y la confusión de tal designación con el sujeto que juzga, por otro, en ninguna otra parte se revela tan claramente como en la doctrina astrológica. En la estampa del libro de Bolham, los siete planetas que aparecen en la de Abu Ma'shar están representados [20:2] cual guardianes que vigilan los distintos oficios y actividades de la vida humana.

Este fatalismo, que intenta conocer el futuro a través de oráculos basados en imágenes, encontró un sitio en un gigantesco monumento italiano, hecho a un culto monumental hasta hoy nunca igualado: el Salone de Padua [23]. El espacio, de una superficie de 87 x 17 metros, está dividido, de arriba abajo, en las imágenes de los meses que vemos en los calendarios rurales y figuras de los planetas en 12 gigantescos cotos de demonios siderales. Empezaré mostrándoles el exterior del salón, que se alza cerca de la plaza del mercado. El techo abovedado fue construido según un modelo indio, aunque ello no está confirmado. Por otra parte, los incendios destruyeron más de una vez el techo y produjeron daños en los muros interiores, por lo que el edificio es un verdadero «palimpsesto»: una página de pergamino, borrada más de una vez, y en la que se ha vuelto a escribir.

En el libro de Antonio Barzon «I cieli e la loro influenzi nelli afreschi del Salone di Padua», 1924, figuran al menos las filas de imágenes, aunque en una representación deficiente, y Barzon hizo el intento, todavía insuficiente, de explicar la disposición iconológica. Pero no tiene conocimiento de la *Sphaera* de Boli ni de la importancia de la *Sphaera barbarica* de Teucro, que cita como fuente. Esta importancia se la hubiera demostrado un libro atribuido a Pietro d'Albano, un matemático médico de Padua de principios del siglo XIV que se hizo sospechoso de practicar la magia, y que apareció ilustrado a fines del siglo XV. Y esta importancia se atenúa con el hallazgo (1909) de un códice ilustrado español del círculo de Alfonso X el Sabio [22] (que vivió en la segunda mitad del siglo XIII en Toledo), que muestra la *Sphaera barbarica* de Teucro más completa. Este códice es la obra de la que los fragmentos de Teucro son sólo restos: un libro de fragmentos completados de cosmología aplicada; en él se hallan reunidas, entre otras cosas, las prácticas herméticas de la astronomía junto con predicciones ilustradas para cada día. La cosmología aplicada es para nosotros un concepto nada corriente; una vez clarificado, y para ello establecimos el punto de partida de la explicación del juego de dados cósmico y de la imagen del hombre zodiacal, se evidencia que la concepción mágica del cosmos no es otra cosa que la aplicación de la *loi de participation* en el contexto de los deseos para el futuro. Por eso se encontrará natural que quien cree en la influencia de los astros no sólo quiere ser objeto de los mismos, por ejemplo, en su nacimiento, sino también, si lo desea, atraerse su influencia en otros periodos de su vida haciéndose de algún modo, por ejemplo, con una imagen sobre una piedra relacionada con un planeta o una estrella. La llamada hermética no consiste sino en la producción de tales tablas que relacionan al hombre con la naturaleza: animales, plantas y piedras. Es el precipitado perfectamente articulado del pensamiento estructural –para utilizar un término de Cassirer–, que no busca la causa de un efecto, sino que vincula antecede y arbitrariamente el resultado deseado a un agente ficticio representado en una imagen. Sólo les daré una idea del muro correspondiente al mes de marzo [23:5] para que tengan también un punto de partida desde el que hacer una comparación tipológica. En la fila intermedia se

encuentra el planeta Marte y el símbolo de mes de marzo. Éste aparece en la figura de un dios eólico que hace salir fuertes vientos de dos grandes cuernos curvos y permite que agite sus propios cabellos. El planeta aparece, mal interpretado, como guerrero sentado con armadura que sostiene con la mano izquierda un castillo. En la banda inferior figura, inmediatamente debajo de él, una mujer con un escudo y una lanza muy destacados. Es Atenea, que en el índice de Teucro aparece como estrella, y que en Manilius conduce, también como diosa, la rueda de los doce, sobre cuyo significado diremos algo más adelante. De la fila superior destaca tan sólo el guerrero con espada desenvainada y un hombre, situado a la derecha en la otra reproducción, que lucha contra un monstruo, así como la mujer desnuda situada a la izquierda: se trata de tipos mal interpretados del mito de Perseo: Andrómeda y Perseo, éste matando al monstruo. Pronto nos los encontraremos en otro estado de su metamorfosis.

La fila superior está reservada a símbolos de estrellas. En la banda intermedia encontramos figuras de los hijos de los planetas, y en la inferior hay representadas escenas relacionadas con oficios, como las que muestran los calendarios mensuales rurales. El signo de Aries con sus parasetotes no proporciona el hilo para salir del laberinto en que entramos cuando contemplamos los frescos de Ferrara [27].

Sólo daré los datos principales de las caras exteriores del Palazzo Schifanoia de Ferrara, remitiéndome a los informes presentados al congreso.

Sólo siete frescos [27:1] fueron recuperados tras el descubrimiento hecho en el año 1840. Tenemos ante nosotros un calendario articulado en tres bandas. Las dos primeras zonas, con los meses de marzo [27:3] y abril [27:2], salieron de la mano maestra de Francesco Cossa, y las demás bandas son de artistas menores cuyos nombres aún no son seguros. Para adelantar lo esencial de la evolución tipológica: en Francesco Cossa se despliega una especie de humanidad liberada bajo el signo de la Antigüedad verdadera, mientras que en los demás frescos la ascensión a la divinidad olímpica se ve, gracias a la muy erudita inspiración del consejero Pellegrino Prisciani, impedida por la monstruosidad demoníaca. En los primeros frescos no hay aparentemente nada de esta monstruosidad. Arriba, la diosa Atenea viaja en carro triunfal [27:3, 4] tirado por unicornios. A su izquierda, sus fieles discípulos, los hombres doctos, y a su derecha las verdaderamente acogidas en su arte, las tejedoras. La sabiduría y la técnica sosegadamente practicadas, crean su atmósfera. Abajo se ve al duque Borso con su séquito administrando justicia o dando instrucciones, pero mostrándose afable con los miembros de su séquito. La banda intermedia muestra, en cambio, tres figuras sobre un signo zodiacal en cuya extraña presentación —que en los demás frescos es mucho más notoria— parecen burlarse de toda explicación; hasta que viendo el texto de Abu Ma'shar añadido como apéndice a la *Sphaera* de Boli comprendí una tarde que todas estas figuras son ilustraciones del denominado decano indio de Abu Ma'shar. Pronto lo veremos. Se lo demostraré a ustedes con más detalle en una figura, el hombre con la soga, con el que comienza la serie [27:3]. Pero antes veremos en un momento que en la entrada de Atenea, arriba, hay un cambio fundamental en el concepto de la esfera cósmica. Una auténtica revolución: la divinidad olímpica reemplaza al planeta; según la vana regla, en ese mes debería reinar el planeta Marte.

En esta esfera [26:3] vemos el viejo esquema junto con el nuevo. Para los planetas distribuidos aparecen aquí 12 dioses, y lo hacen,

como he podido demostrar, según el orden que el poeta Manilius establece en su poema didáctico astrológico. Palas, Venus, Apolo, Mercurio, Jupiter con Cibeles, Ceres, Vulcano, Marte, Diana, Vesta y Neptuno. De ese modo se ha conquistado para la esfera superior el reino de la humanidad ideal; pues aunque estas figuras son de una apariencia crudamente realista, basta una sencilla reflexión para ver que en el séquito de Atenea se encuentran ya germinalmente los que portarán la antorcha de la nueva sabiduría. Atenea tendrá primero que pasar por una especie de estadio intermedio, esto es, como Palas, en la corte de los Medici antes de erigirse en símbolo de la Antigüedad restituida. Dos imágenes dan a entender que Atenea fue, como Palas —la consonancia de este nombre con las figuras del escudo de armas de los Medici, el *palle*, probablemente juega aquí un papel— la diosa doméstica de la cultura medicea. Así, en el año 1475 aparece en el torneo [39:10] en honor de Simonetta Vespucci como domadora de Amor, la que refrena a Amor en el sentido de la *pudicitia* de Petrarca, y como Policiano deja entrever en su poema al torneo, termina inspirando a Giuliano un valiente ánimo viril. Ella es, pues, lo que en la Edad Media Puditicia. Ella sobresale del monstruoso complejo bélico de la Antigüedad cuando, como carácter idealista, aspira a un simbolismo espiritual.

De un lugar todavía no bien estudiado del inventario de los Medici se desprende que Botticelli tuvo que haber pintado un estandarte de torneo, probablemente relacionado una *giostra* de 1475. Mostraba a una Palas portando un escudo con la cabeza de Medusa.

Una *intarsia* de Urbino [39:16] nos ofrece una buena imagen de esta representación. La guerrera Palas se nos presenta apoyada en la lanza, al lado el escudo con la cabeza de Medusa gritando, que su protegido Perseo le entregó como trofeo; todavía parece inmersa en el fóbico complejo de la lucha de los gigantes.

Esto es aún más claro en el cuadro de Botticelli *Palas domando al centauro* [39:19], en el que quizá se exprese, en referencia a alguna conspiración, el espíritu de la cultura medicea en el símbolo de un complejo como el de la lucha entre intelecto y fuerza caótica. En la *Escuela de Atenas* de Rafael [53:6] ya no aparecen los valores expresivos y simbólicos de este monstruoso complejo. El lugar define la superior serenidad de la academia griega. La diosa Atenea se halla vagamente presente, presidiendo la escena al fondo, en un nicho. *Per monstra ad sphaeram!* De la *terribilita* 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; el que debe iluminar la serie de imágenes que esta tarde vamos presenciando.

El hombre con la soga, primer decano indio en Ferrara [27:3], lo explica el texto de Abu Ma'shar. En su lugar, que como se desprende de las descripciones comparativas de la *Sphaera*, corresponde en la esfera griega al hombre con la doble hacha, tendría que aparecer un Perseo [26:2, 3]. La pregunta lógica, hasta ahora no formulada, de cuál era la fuente india de Abu Ma'shar y si aquí aún puede encontrarse la doble hacha (porque habría que entenderla como la lógica reacción antigua, aún próxima a las fuentes griegas), tiene la respuesta más sencilla (que encontramos si nos esforzamos un poco). El indio Varahamira, del s. vi d. C., y de cuya obra tenemos en la Biblioteca Municipal una traducción procedente del legado de Oppert, dice claramente: «Como primer decano de Aries aparece un hombre, un hombre con un paño blanco ceñido a la cintura, negro, defensor de algo, temible, pelirrojo; sostiene un hacha».

En el libro de las piedras de Alfonso X el Sabio [22:10] pervive el primer decano, como Boll hace constar en su *Sphaera* (p. 433), en imágenes en las que aparece con el hacha, hasta fines del siglo xiii. Y como el profesor Gundel ha demostrado ahora, figura en una lista hermética de los decanos como un hombre que sujeta con ambas manos una doble hacha.

En el libro de magia árabe llamado *Picatrix* [21:4], que hasta ahora ha pasado inadvertido, pero que seguramente tuvo para la magia de la Baja Edad Media la misma importancia que Abu Ma'shar para la astrología, estos decanos se describen también siguiendo fielmente a Abu Ma'shar. Difícilmente se vería en esta grotesca figura, con un jamón o cosa parecida en una mano y una cimitarra en la otra, a Perseo. Pero lo es; se conoce que en el transcurso de los siglos su figura vino a menos.

La primera estampa del *Astrolabium Planum* ilustrado de Abano nos demuestra claramente la identificación de Perseo con el primer decano de Aries. Tres decanos reinan en el mes; a la izquierda hay un hombre que parece un turco, con turbante y cimitarra. Debajo, en la primera banda de natalicios vemos un hombrecillo que porta una hoz en una mano, y una ballesta en la otra. Debajo se lee en latín la predicción para este primer día de marzo: quien nazca hoy será un labrador o un guerrero.

Si por un instante buscamos en códices de constelaciones de *Germanicus* en Leiden [2:10] al personaje de Perseo en su auténtica figura antigua, no tendremos duda alguna a la hora de identificarlo tanto en lo externo como en lo interno. En el primer decano, el turbante retrocede al gorro frigio, y la espada curva oriental que los turcos entonces llevaban cambia de forma y se identifica más con el modelo primitivo.

Salta a la vista que el turco ha perdido su capacidad para volar, así como a su acompañante más pequeño, el hombre con dos armas que no es sino un hijo de Perseo al que el sabio jeroglifista, en su lógica irracionalidad, pone dos armas en la mano.

Consideremos por un instante el destino de Perseo como asunto personal de un príncipe de cuento esclavizado, hechizado por poderes malignos, igual que en el caso de Atenea. A comienzos del siglo xvi suena la hora de su liberación; en el techo de la Farnesina [54] alcanza el cenit. Ha decapitado a Medusa, y la fama llena el mundo de su nombre. Sólo puedo describirle la imagen, pues no existe ninguna fotografía, y esperemos que no tarde en tomarse alguna. Agostino Chigi hizo pintar ese techo. En los casquetes de la bóveda hay planetas agrupados de manera peculiar, y las lunetas nos presentan escenas de Ovidio y de otras leyendas siderales de los antiguos. Aquí nunca se pretendió que estas disposiciones planetarias fueran símbolo para un natalicio real. Debo a la amabilidad del profesor Graff, del observatorio astronómico de Bergdorf, el que pueda demostrar que a partir de esta disposición se pueda averiguar la fecha de nacimiento de Chigi, que hasta ahora desconocíamos. Las investigaciones aún no han concluido, pero todo parece indicar que fue en diciembre de 1465. Aquí reaparece Perseo en actitud ya no hostil y temible, sino amistosa, como energético anunciador de la energía universal de este poderoso banquero de Siena.

Chigi no es un superhombre frívolo en el sentido del hombre renacentista teatral que imaginari los discípulos de Gobineau. La cúpula de su capilla funeraria demuestra cómo concebía la unión de paganismo y cristianismo. Siete planetas extienden su protección sobre su sarcófago. Pero es muy característico que no estén solos, sino que un án-

gel-general cristiano, asistente de Dios, que gobierna desde el centro que origina el movimiento del universo, lo mantiene con mano suave en el equilibrado cielo pagano-cristiano, cuya armonía estética nos hace creer por un momento que entonces el Sol debió de girar alrededor de la Tierra.

El mito de Perseo está representado en el firmamento griego, como ejemplo único de mito estructurado, por cinco figuras del drama sacrificial [2:10]: los padres de Andrómeda, Cefeo y Casiopea, Andrómeda que será sacrificada por sus padres, Ceto, el monstruo que impersu su presa, y Perseo, el liberador. Esta disposición no le resultará extraña a ningún psicólogo de la religión que haya reflexionado sobre ella. Pues en ella se conservan elementos primitivos aterradores de la danza de la muerte, que están en la base de casi todas las religiones: la exigencia de soportar los sacrificios humanos para aplacar la ira de un demonio. La espiritualización de esta magia sangrienta y bárbara es la meta secreta y la aspiración de toda religión superior. En los frescos que no pintó Cossa está presente en toda su crudeza la idea del sacrificio humano en la representación de los mitos. En el fresco de julio [27:8], por ejemplo, en el que reinan Júpiter y Cibeles, se representa la muerte de su hijo Attis en toda su atrocidad. Y además, como he indicado, como ilustración literal de fuentes antiguas. En el fresco de agosto [27:7], donde reina Ceres, se representa el rapto de Proserpina por Plutón. También vemos aquí el sacrificio de un hijo, aunque con la perspectiva consoladora de un regreso del reino de los muertos. Un motivo que también está presente en la *Primavera* de Botticelli [39:5, 39:7, 39:8]. Los decanos del centro remiten, como otros frescos, a los decanos indios.

Sin embargo, no se encuentra un muy curioso grupo de figuras que describe Abu Ma'shar. Este grupo se conserva en una ilustración de Abu Ma'shar en el código español antes mencionado: la figura de una mujer con cabeza de vaca que sostiene un niño en un brazo. En Abu Ma'shar «sostiene en el brazo medio hombre». Del texto se desprende claramente que el grupo se refiere a María y Jesús. En el texto de Teucro se lee: «En el primer decano de Virgo asciende una mujer joven que Teucro llama Isis. Es una hermosa virgen pura de largos cabellos y bello rostro. Tiene dos espigas en la mano y está sentada en un trono con almohadones. Cuida de un niño y le da a tomar un caldo en un lugar que se llama atrio. A este niño llaman algunos pueblos Isu, es decir, Jesús. (En Boll, *Sphaera*, p. 513.) Naturalmente, este pasaje no es contrario a los teólogos medievales. Es aceptable, y esto lo muestra de la forma más clara una imagen en Berlín que alude al nacimiento de Cristo, nacimiento que también los profetas paganos debieron de anunciar.

El código ilustrado de Abu Ma'shar, traducción latina de una versión persa que se halla en Londres, muestra de una manera sorprendente la gran vitalidad de la religión egipcia. Isis aparece como una virgen con cabeza de vaca y su cornamenta y con el niño; ni en Egipto pudo encontrársela de modo tan gráfico. La Virgo con la espiga en el firmamento coincide aquí, pues, con la madre egipcia que debe llevar a su hijo al altar del sacrificio.

Uno de los primeros cuadros de Botticelli muestra a la Virgen y a un ángel que le ofrece una copa con espigas y uvas. La Virgen toma las espigas y el niño bendice las uvas; grano y vino —carne y sangre—, el sacrificio de sí mismo representando la redención. Nada del desquartamiento de Osiris. El elemento monstruoso, bárbaro, ha sido reemplazado por la estera pura de la espiritualización cristiana.

En el centro del cuadro que representa de modo pragmático la actitud defensiva de la iglesia cristiana hacia el paganismo tremebundo, idólatrico, el sacrificio de Litra de Rafael (*ongerummed scherm*), se encuentra el hombre con la doble hacha, que en honor de los apóstoles, que se defienden con coraje, y que el pueblo obcecado toma por los dioses Hermes y Zeus, debe matar al animal. La historia de este cuadro en el arte occidental es un tema que hasta ahora no se ha tratado. Y, sin embargo, la historia científica de la cultura y sus imágenes encontraría aquí los documentos para una psicología de la idea del sacrificio, que ha ocupado el centro mismo del interés humano desde la época del Renacimiento y la Reforma hasta el día de hoy.

La sustitución del sacrificio humano por el sacrificio animal es uno de los síntomas más frecuentes del ritual de aquella religión. [...] El hombre con la doble hacha no es sino sacerdote que sacrifica a un animal grande, como una res. La prueba de que estas figuras se cuentan ya entre las más antiguas de los cultos de Oriente la han aportado Boll y Bezzold en su última investigación realizada conjuntamente. El hombre con el hacha y la ropa remangada, en la que más bien podríamos ver una especie de mandil para el sacrificio, aparece ya demostrablemente en descripciones en escritura cuneiforme de figuras demoníacas.

Al sacrificio está ligado el *augurium*. Las vísceras del animal, particularmente el hígado, las utilizaron los babilonios de un modo para nosotros ininteligible con la finalidad de hacer augurios. De la forma más o menos normal del hígado, que ustedes ven aquí extraído de la res sacrificada para ser presentado al funcionario encargado del sacrificio, se infería si una empresa seguiría un curso favorable o desfavorable. Existe abundante literatura sobre esta interpretación del hígado en los babilonios. Les muestro uno de estos hígados vaciados de moldes, hasta ahora no visto en publicaciones, procedente de Boghaskoi [D:4]. Es un hígado hitita-babilonio, según me explicó el Dr. Forrer, es decir, las preguntas genéricas están en babilonio, y la única respuesta en hitita, o en el dialecto canita, como en este caso se ha comprobado. En este hígado figuran cuatro preguntas. La respuesta única dice: «Este hombre se curará o escapará de un lugar angosto». Hasta que no dispongamos de la traducción de las demás inscripciones babilónicas del hígado, no puedo decir nada sobre el significado preciso de este hígado. Pero una cosa es clara para la historia de la perálgebra o de los vaticinios, y es que se trata de una aplicación, perfectamente incompatible con nuestros conceptos científicos, del principio de igualdad. Pues el hígado de un cordero no tiene ninguna relación orgánica con la persona que pregunta. Aquí entra en juego, como vimos en forma más refinada en el hombre zodiacal [B], la *loi de participation*. El cordero o el toro son partes de una comunidad natural indestructible cuyas formas ha de examinar el creyente en los augurios. Existe, por así decirlo, un hígado universal o cósmico del que los hígados del animal y del hombre son sólo síntomas particulares que de alguna manera están íntimamente relacionados.

En el misterioso hígado de bronce de Piacenza [D:5] tenemos un tipo muy particular de transición en el que se unen el examen de entrañas de animales y la especulación cósmico-matemática. Pues en este hígado hay zonas con nombres de deidades astronómicas, grabados en forma radial, que no dejan lugar a dudas sobre su relación con algún tipo de adivinación astrológica. No puedo entrar en sus particularidades, puesto que no soy etruscólogo. Desgraciadamente no se ha cumplido nuestra expectativa de que dos personas competentes

nos enseñasen esta tarde algo sobre él. De algo estamos ciertos: entre el examen de hígados, el globo terrestre y el globo celeste, se decide la trágica historia de la dudosa inteligencia humana.

Es muy recomendable tomar posición respecto a las interpretaciones más o menos fantásticas que el hígado de bronce ha recibido. Hasta se ha avanzado la hipótesis de que se trata de un reloj de sol, aunque esta suposición es objetivamente falsa, la idea general es acertada. Tenemos ante nosotros un verdadero instrumento para orientarse en el cosmos.

¿Cómo superó Europa este ilusorio antropomorfismo? ¿Cuándo se descubre que las leyes del cuerpo y del alma deben concebirse como leyes autónomas del organismo humano? No es éste el lugar para hablar de los hitos históricos de la medicina, aunque hayamos de referirnos de lejos a ellos.

Pero, para terminar, quisiera volver, bien que por encima, sobre el momento que refleja la transición del augurio a la medicina anatómica. Hasta hace poco, este cuadro de Moeyaert [75:9] no se consideró un documento de esta transición porque no se había reconocido bien su tema. Una nota de Wurzbach me enseñó que este cuadro ha sido erróneamente titulado *Antíoco y el augur*. Todos nuestros esfuerzos por hallar las fuentes antiguas del mismo resultaron baldíos porque íbamos por un camino equivocado. El Dr. Panofsky me habló entonces de un breve artículo del Dr. Stechow en el que se aseguraba con total acierto que este cuadro, y otro de Berchem [75:3] representan la visita de Hipócrates a Demócrito [75:3, 75:9]. Con esta en apariencia simple averiguación erudita, el Dr. Stechow ha hecho una importante contribución al conocimiento de cómo evolucionó históricamente la influencia de la Antigüedad. Pues este cuadro ilustra de forma literal una carta de Hipócrates de Damageto en la que cuenta su visita a Demócrito de Abdera. (Indudablemente, estas cartas no son de la época de Hipócrates, sino probablemente una ficción de la época imperial, lo cual no las invalida como documentos que apoyan nuestra concepción del paganismo.) Estas cartas en griego se tradujeron al latín ya desde el siglo XVI, y desde comienzos del XVII hubo también una traducción francesa. La carta a la que nos referimos semeja uno de los muchos textos humorísticos que aludían a la necedad de los abderitas —los beocios de la Antigüedad—. En ella pueden leer que Hipócrates sale urgentemente de Kos para curar a un Demócrito que —como pueden ver— se ha vuelto loco. Este aparece en situación penosa sentado fuera de la ciudad, tiene ante él una serie de libros y animales diseccionados y se ríe de sí mismo, por lo que todos temen que haya perdido el juicio. Hipócrates, que no cree en la inteligencia de los abderitas, tiene la duda de que el diagnóstico de locura sea el correcto. Se aproxima a Demócrito, que al principio no se percató de su presencia, pero luego le pregunta qué desea. Se presenta como Hipócrates, y Demócrito en seguida le cuenta todo lo que quiere saber. A la pregunta sobre lo que está escribiendo y lo que está haciendo con los animales, Demócrito responde: «Disecciono los animales no por desprecio hacia ellos, sino porque trato de averiguar cuál es el asiento del alma». «¿Y qué escribes ahora?» «Escribo sobre la locura». Y a otras preguntas de Hipócrates responde compulsivamente con una síntesis sobre la estupidez del ser humano, con lo que Hipócrates entabla con él una sabia conversación en la que dice al de Abdera que no ha encontrado a un loco, sino al más sabio de los hombres. El cuadro de Moeyaert representa este momento, y también, más claramente, el de Berchem. En

este, el médico salvador es conducido por el joven oficial hasta Demócrito, que tiene la mano colocada sobre el cuerpo de un ciervo destripado: anatomía de localización en sus primeros estadios; son los años de las anatomías pintadas por Rembrandt [75:10].

La prueba de la fuente de este cuadro la halló el Dr. Stechow en una nota que un culto maestro de escuela francés había puesto a una fábula de Lafontaine. Este autor hizo de nuestra carta tema de una de sus fábulas: Demócrito entre los abderitas. Quisiera unir a las ilustraciones francesas una vieja traducción alemana que el señor Niksch hizo en 1761.

El elegante francés transformó el último resto renqueante de sabiduría griega en un adornado minueto cortesano.

No se puede decir que Demócrito despreciara al pueblo, pero en la carta se habla también de la multitud que habita el mundo. Ésta está aquí aludida en dos globos que decoran la *conférence* junto con unos cuantos cráneos de animales. Pero sobre todo esto sopla el viento renovador de la modernidad. Se escucha el lenguaje de un nuevo mundo, el mundo por el que Giordano Bruno arde en la pira; y buscar el asiento del alma en el *labyrinthe du cerveau* significa, en definitiva, pasar por encima de la psicología hepática del antiguo Oriente camino de una nueva comprensión.

La energética intrepidez de la humanidad heroica encuentra su expresión simbólica más convincente en la escena de Perseo agarrando la cabeza de Medusa. Agarrar los rizos de Fortuna, como vemos en esta medalla [48:8, 48:14] es sólo una forma más blanda de este resuelto echar mano de algo.

Pero en este caso se causa algún perjuicio, pues Fortuna, la diosa del viento con su vela, pierde con esta ruda manera de agarrarla su estabilidad. Hay una mezcla barroca de motivos antiguos —los rizos de la suerte y la vela— que no permiten adivinar que el hombre para el que se acuñó esta medalla era un ingeniero, Camillo Agrippa, ocupado en la solución de los más difíciles problemas de náutica, bien que de manera un tanto fantástica; incluso le rondaba la cabeza la idea revolucionaria del movimiento de la Tierra en torno al Sol; pero sus intentos de inventar un nuevo sistema de medir la velocidad de navegación demuestran que no concibió las leyes físicas del movimiento.

En 1569, Hans Sachs compuso unos versos para el libro de Jost Amman *Descripción de todos los sitios de la tierra*. El navegante aparece de esta guisa: con la mano sobre un gran timón y un pesado goño de piel en la cabeza dice:

En el mar, capitán de barco soy / En la brújula ver puedo / Cuánto nos desviamos / Si una tempestad se despierta / Que con grandes olas cubriremos quiere / El ancla a la mar echamos / Y quieto se queda el barco / Hasta que la cruel Fortuna se aleja.

En todo caso, a este coetáneo de Camillo Agrippa no le inquieta ninguna idea náutica revolucionaria. Echar el ancla en la tempestad hasta que Fortuna se aleja —nombre, por lo demás, empleado aquí curiosamente, de acuerdo con el uso italiano, para designar el viento tempestuoso— es una clase de náutica que nunca nos invitaría a la navegación a vela.

En el *Mysterium cosmographicum* de Kepler [C], de 1596, figura como símbolo de la armonía de las esferas un sistema de sólidos regulares conectados. Cada uno de estos sólidos representa, de acuerdo con la doctrina pitagórica de Platón, a una esfera. Así, y para citar

sólo uno de ellos, el dodecaedro corresponde a la esfera de Marte. Pero justamente la órbita de Marte no confirmaba, como Kepler pudo comprobar, el sistema antiguo, en el que la figura que describen las trayectorias de los planetas era el círculo. En la cosmofísica matemática no había sitio para la elipse. Para mí era claro que, en la Baja Edad Media, el mundo occidental se enfrentaba a una dificultad. Había que superar una concepción primitiva dentro de la matemática aplicada: construir las trayectorias de los cuerpos celestes no según los ideales o las exigencias de las mediciones humanas hechas en la tierra. Giordano Bruno había iniciado ya su resuelto y eficaz ataque contra la grosera antropomorfización externa de los planetas resultante de la identificación con los dioses paganos.

Con todo, era mucho más fácil olvidar las monstruosas imágenes engañosas de esta equiparación que abandonar la pretensión de que la unidad orbital planetaria debía ser una forma armónica en el sentido de la dualidad orgánica humana porque este ideal de regularidad en apariencia facilitara la orientación. Que esto fuese realmente un punto polémico en el mundo intelectual del siglo XVI, no podía probarlo basándose en conocimientos propios. Hasta que el profesor Cassiner vino en mi auxilio y me demostró que, en su correspondencia de 1602 con Fabricius, Kepler defendió expresamente frente a éste que el concepto matemático de la elipse no era en sí mismo inferior al del círculo en cuanto a perfección. Pero con la aparición de la elipse podía explorarse físicamente y conforme a leyes la infinitud del universo; podía irse hacia delante y hacia arriba: *per monstra ad aethera*. Kepler sabía que del funcionamiento de su conciencia de investigador, no dirigida por nadie, y que no podía permanecer tranquila ante el error de ocho grados en el cálculo de la órbita de Marte, dependía el comienzo de una nueva época que implicaba la superación interior y exterior de la *Sphaera barbarica*. A pesar de lo cual hablaba del planeta Marte como un antiguo sacerdote pagano, la labor de cuyos epígonos vemos reflejada en el código planetario ilustrado de Tubinga [24:1]. El ítem cónico no cambia nada del hecho, de importancia capital en nuestro examen, de que todo un mundo imaginario estuviese aún entácticamente enraizado tanto en los dominios de la matemática como en los de su primer estadio evolutivo, definido por la función de la representación ideal originalmente pagana y antropomórfica. Es de capital importancia para escribir la historia de la influencia de la Antigüedad que subrayemos que la ruptura de los lazos de la Antigüedad tardía, helénica, se produjo con la ayuda de la Antigüedad misma. A Kepler se le ocurrió utilizar la elipse por influencia de la obra, entonces aún no redescubierta del todo, de Apolonio sobre las secciones cónicas, y de esta obra se habrían perdido para nosotros hasta dos volúmenes si en el siglo XVII el italiano Borelli no la hubiera recuperado en árabe. 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; así podría denominarse al esquema que esta tarde en rápido esbozo he expuesto. Este tema se nos presentaba como ejemplo de una implantación de valores expresivos según leyes cíclicas que hasta ahora eran desconocidas. En el tema *per monstra ad aethera* puede estar aludida una de estas leyes. Había que reconocer una tensión polar entre las representaciones figurativa y numérica de las causas como función lógica, humana y psicológica en el menester de definir una orientación intelectual y seguir a lo largo de la evolución histórica. El procedimiento aquí empleado no

es técnicamente nuevo; aunque con mucha paciencia, sólo necesitamos llevar a una parcela más el arte psicológico de la interpretación —hermenéutica *more maiorum*— en el viejo y buen estilo.

Y si estos ensayos han dado algún resultado y pueden ser prometedores, ha sido —como he ido mostrándoles paso a paso— porque en nuestros ilustrados avances teníamos a nuestra espalda el baluarte firme e inexpugnable de la «sphaera». Pues el nuevo instrumento para la psicología de la causalidad, tanto de la monstruoso-figurativa como de la matemática, se lo debemos ante todo a la *Sphaera barbarica* de Teuto que Boll rescató.

La única edición ilustrada, revisada, sin embargo, hasta quedar irreconocible, de esta *Sphaera* se basa, como dijimos, en un texto de Pietro d'Abano. El que esta herencia de la Antigüedad tardía se conserve en forma impresa, se lo debemos a un profesor de matemáticas alemán, Johannes Engel, de Aichach, Baviera, que fue profesor en Anikara, y a dos impresores también alemanes: el conocido impresor Erhard Ratdolt imprimió primeramente el *Astrolabium Planum* en 1488

en Augsburgo, y después Emmerich von Speyer en 1494 en Venecia, para el que un italiano realizó los correspondientes grabados basándose en los grabados alemanes.

Pero la edición veneciana contiene un añadido. Un maestro hasta ahora desconocido, que probablemente se contaba entre los ilustradores venecianos más reputados, añadió a este libro un grabado especial: la figura sedente de un observador del firmamento. Este observador meditativo, apoyado en un árbol, con un astrolabio en la mano derecha y tinteros, compás y sextante a sus pies. No olvidemos que el astrolabio contiene también tablas fijas de posición de las estrellas, que Engel, discípulo de Regiomontán supo obtener. ¿Era Pietro d'Abano o Johannes Engel el personaje aquí representado?

¿Quién estaría dispuesto a ascender confiado al éter en un carro tirado por Daimon, Eros, Tyché, Ananké y Elpis?

Estémosle agradecidos si en la contemplación del misterio eterno podemos cumplir con un deber, como Franz Boll, «conforme a la ley con que iniciamos...».

Aby Warburg, Conferencia sobre Rembrandt (mayo de 1926)

Damas y caballeros:

Todo científico que tenga que abordar un problema de la historia de la cultura escribe a la entrada de su gabinete las palabras de Goethe: «Lo que llamáis el espíritu de los tiempos es en el fondo el espíritu de los señores, en el que los tiempos se miran como en un espejo», y todo ensayador ciertamente ha percibido la verdad aplastante de esta sentencia en todo su alcance, aunque esta tarde en cierto modo haremos una revisión parcial de la misma (que después de todo caracteriza sólo a Melisto [¡Fausto!] y no a Goethe), para la cual nos da motivo la idea de que hasta ahora no todo se ha ensayado en cuanto a la metodología para derivar el «espíritu de los tiempos» de las propias voces de los tiempos. Mientras las coincidencias puramente ocasionales entre palabra e imagen no se encadenen en una serie sistemáticamente ordenada de focos alumbradores, y mientras no se reconozcan, por ejemplo, las relaciones de naturaleza material y formal entre arte y drama —ya constituyan actos de culto, representaciones mudas o piezas de teatro habladas o cantadas— en su recíproca significación, por no decir que se las integre en un conjunto sistemático, es necesario conceder al criticado historicismo el derecho de derivar en imágenes concretas «el espíritu de los tiempos» de las voces y la configuración del espíritu de cada época para, de ese modo, aislarlo de la región donde palabra, acción e imagen se interconectan como la mayor fuente de errores. El «espíritu de las épocas» puede además explorarse por un camino indirecto en el que se [...] los intenta observar como principio, consciente o inconsciente, de selección en el tratamiento artístico de herencias antiguas conservadas en la memoria.

Este segundo método de derivación de productos mediatos o inmediatos a través de la relación con la Antigüedad será esta tarde ser aplicado en un ensayo previo, ciertamente insuficiente, pero que debe hacerse, a la época de Rembrandt.

¿Qué elementos de la herencia antigua interesaban a la época de Rembrandt en la medida en que ésta se hallaba presente en la creación artística como poder formador de estilos?

Intentaremos ilustrar con ejemplos concretos el papel real de la Antigüedad pagana desde el mito, el drama y la historiografía. Huelga decir que en estas demostraciones sólo se presentarán, a lo largo de esta tarde, muestras concretas seleccionadas, si bien nos limitaremos fundamentalmente a muestras aisladas de los dominios artísticos mencionados; concretamente intentaremos clarificar lo que significó el renacimiento del mundo pagano en el siglo XVII mediante tres ejemplos:

1. ¿De qué parte del reino de la leyenda surge la figura de Proserpina?
2. ¿Cómo se manifiesta, en el dominio de la historia antigua, la influencia de Tácito?
3. ¿Cómo se nos presenta la Medea de la tragedia griega?

Antes de observar las obras, mencionemos muy brevemente las personalidades que, debidamente interrogadas, dan voz como eruditos, poetas o interesados a la herencia de imágenes de la Antigüedad. Aquí debemos traer a colación como elemento históricamente relevante un género artístico que, por no pertenecer al arte superior, no suele valorarse en lo debido: el *ars official*, es decir, el arte de las solemnes recepciones oficiales, en las que el elemento arquitectónico de la arquitectura triunfal, que desde antiguo se empleaba en Flandes y en Holanda, era la imagen alegórica —otras veces representada por personas vivas— y el ornamento más elocuente de la ciudad ceremonialmente receptora. Por eso, para la época de Rembrandt está indicado tener en consideración —aparte del modelo directo de la Antigüedad como mediador contemporáneo de representaciones antiquizantes— tanto a eruditos como artistas cuya presencia aquí no es resultado de una búsqueda de personalidades significadas, sino simplemente —y esto habla en favor del método aquí empleado— de la consideración de determinados ámbitos temáticos delimitados dentro de la historia del arte.

Así, el artista florentino Antonio Tempesta, cuya obra nos proporciona una base para nuestras investigaciones de psicología de los estilos, nos lleva, por un lado, a Ovidio y Tácito y, por otro, al más célebre de los poetas holandeses contemporáneos, Joost van Vondel, porque en sus ilustraciones de Tácito y de Ovidio habla expresamente y con respeto de dichos poetas, que para él tienen valor de modelos:

[...] Toen ick den opstant tegens de Romeinen, en de doorluchtige daeden der Batavieren in de kunstige printen van Tempeest bespiegelte, en, onder andere afbeeldingen, den Romainse stadhouders op den stoel zacht ziten, daer Julius Paulus in zijn bloet geveert lagh, en Nikolaes Burgerhart gekent naer Rome geveert wiert; en mijn lust vast verlangde, dat die historien, door last der Burgemeesteren trefflick geschildert, de galery van ons Kapitol op eenen ry mochten bekleeden; ontvonkte mij een yver om levendigh te ververschen den Treurhandel der Gebroederen [...]

Vondel, Werke IX, 258

Antonio Tempesta era uno de aquellos virtuosos de la fecundidad artística que en el siglo XVI Italia envió al resto de Europa; uno de los maestros de danza italianos encargados de las escenificaciones monumentales y difusores de la elegancia del lenguaje gestual, capaces de realizar como si fuese un juego desde los mayores trabajos monumentales hasta los más pequeños, como grabados.

Su obra comprende más de 1.000 grabados que abarcan todas las manifestaciones de la vida profana y religiosa: santos y poetas y escritores clásicos.

Tempesta ilustró la Biblia y vidas de santos y mártires con la misma maestría con que representó las grandes hazañas de los héroes antiguos, legendarios e históricos; o confeccionó planos de ciudades, sin olvidar las figuras de muchos animales, particularmente caballos.

que a pesar de su realismo nunca negaron su origen en los corceles triunfantes romanos.

Como además era un hombre de gran urbanidad y exquisitos modales, fue un personaje incómodo para los Países Bajos, pues su manera elegante de expresarse venía fácilmente a los modales rudos.

Para nuestras investigaciones, Tempesta es el ilustrador de Ovidio y de Tácito. Aquí se aprecian los límites de sus capacidades: mientras que su relajada manera caligráfica basta para la vivaz verbosidad aventurera de Ovidio, cuando quiere representar de modo monumental la tensión contenida en la lucha entre romanos y bávaros, es un director teatral deficiente.

La misión de las siguientes demostraciones es evidenciar la doble raíz de esta patética antiguo-pagana del mito o de la historia tal como se difundió principalmente en la Italia antigua y moderna: como fuerza de efecto fatal en la evolución del gusto en el siglo xvii (nota de Warburg: falta una monografía sobre Tempesta; aquí nos remitimos a las informaciones de Baglione, *Le Vite dei Pittori* [Nápoles, 1273, p. 202 ss.; Cfr. también Feestbundel Bredius, 1915]).

Rembrandt Harmenz van Rijn, nac. en Leiden ... [1606] muerto en Amsterdam ... (1669), trató intensamente con la herencia antigua en esta tradición italiana. Entre los tesoros de su biblioteca y su colección de arte, que tuvieron que ser subastados cuando el artista sufrió una quiebra, poseía 200 grabados de Tempesta, y un detenido examen de una de sus imágenes mitológicas más atrayentes, el *Rapto de Proserpina*, nos revela con detalle de qué manera Rembrandt asimiló la concepción de Tempesta.

Como ilustración de Ovidio, Tempesta también ilustró el *Rapto de Proserpina* [70:6]. En un enérgico salto al galope, el tiro de dos caballos lleva a la gesticulante mujer, llevada en brazos, a la oscura caverna sobre un carro semejante a una barca que termina detrás en una monstruosa cara. Ante ella aún se yergue sobre el lago en que acabará convertida la desesperada ninfa Ciana.

Esta ilustración, que es una simple copia de la de Tempesta [70:4], está añadida como ilustración a una especie de ópera de Struys, la *Ontschaking van Proserpina* [70:5], que se estrenó en 1634. Naturalmente no podemos detenemos en el decorado escénico que: tratándose de simples copias, es sin duda contemporáneo. Otra cuestión es la de si el decorado teatral se asemejaba al antiguo italiano, aunque de lejos se hace sentir.

Si a continuación contemplamos el cassone con el *Rapto de Euridice*, de Jacopo del Sellaio [5:19d; 41:12], que muy probablemente sirvió para una representación del *Orfeo* italiano de Poliziano, de 1472, no se puede negar que la caverna del mundo subterráneo puede ser una réplica de la construcción de cartón que en el cassone representaba la entrada al mundo subterráneo en que reina Plutón.

Pero, en el caso de Struys, el paralelismo entre diseño festivo y patética antigua tradicional puede demostrarse también de una manera completamente distinta. Una ilustración [70:4] que ilustra la introducción de un acto en el que aparece Plutón nos muestra al rey del mundo subterráneo semejante a un Neptuno conduciendo los caballos marinos a la orilla, en la que Venus y Amor lo esperan en disposición hostil. Esta figura, que enlaza igualmente con Tempesta, es también imagen originaria de la singular decoración festiva florentina de los Medici. Esta imagen se paseaba sobre el agua. Echando la mirada atrás la vemos también paseando sobre el agua en un tapiz que representa un céle-

bre festejo acuático de carácter alegórico que la reina de Francia Catalina de Medici dio al ministro de España. Otros monstruos acuáticos formaban también parte de los agasajos cortesanos, que incluían hasta canciones. Eran festejos como los que luego se celebraron en Kenilworth y Alwath, cuya memoria resuena en el *Sueño de una noche de verano*, donde Oberón pregunta al duende: ...

Pero no necesitamos abandonar el territorio holandés para observar un fenómeno paralelo en los festejos celebrados en el mismo. Neptuno nada en el Amstel [60:3], como en Struys o en Bayonne, para saludar alegóricamente a María de Medici cuando visita Ámsterdam como reina expulsada de Francia. Lo vemos en una ilustración de la gran obra de Baerle, de la que mostramos aquí una página.

Si ahora observásemos el *Rapto de Proserpina* de Moeyaert [70:21], nos esperaría una evidencia sorprendente de la fortaleza de la tradición, bien que desde otro ángulo. Por una parte es indiscutible que esos caballos al galope del mundo subterráneo proceden, por su temperamento heroico, de Tempesta. Pero la composición entera remite a un sarcófago realmente antiguo con la figura de Proserpina [Cfr. 5:11], pues Moeyaert, de cuyos [...] conocimientos astrológicos (¿arqueológicos?) veremos otras pruebas, lo utilizó sencillamente como fuente de motivos para conformar la escena trágica. Sus imágenes de Proserpina son variantes sencillas de las muchachas que en el sarcófago antiguo en vano tratan de ayudar a su compañera de juegos. El salto al galope de los caballos es tan antiquizante como el gesto de Proserpina resistiéndose en los brazos de Plutón. Es aquí patente la singularidad artística de Moeyaert que expresa, no sólo en el paisaje, sino también en la dirección que fija la ayuda que una compañera intenta prestar a la raptada agarrando su ropa; que forma línea recta en la dirección del movimiento, y este detalle es bático, no antiguo. También las grandes ruedas del carro ostentan la marca de la realidad irreal. Si a continuación se observa una de las alegorías que el mismo artista creó en 1638 para la entrada de María, se aprecia en la parte trasera del carro, donde se halla una Venus desnuda que parece un tanto desesperada, y también en la forma del carro, una especie de arquitectura que tras inútiles esfuerzos por idealizar un carro de dos ruedas le queda un aire de decoración festiva.

Nuestro colega Henckel, de Ámsterdam, me ha hecho la observación de que aquí la Andrómeda de Rembrandt ha influido en la figura de la mujer desnuda. Es muy posible. Tenemos que contar con que hubo una fecunda influencia mutua; ahora completamente olvidada, entre vida festiva y artes plásticas en la que todo lo que se hacía con el sustrato de formas tradicionales dependía de la fuerza que tuviera la personalidad del artista. Si ahora nos fijamos en Rembrandt [70:15], apreciamos en la concepción del mito tres divergencias que lo muestran abandonando el insulso y afectado lenguaje gestual del sarcófago camino de una esfera superior sin que el contenido mítico pierda: si se mira bien, fuerza poética. El vehículo se precipita en el mundo subterráneo. Proserpina no exhibe la común gesticulación lamentosa, sino que araña con fuerza el oscuro rostro de Plutón. A sus ropajes se aferran, como surgiendo de las aguas, sus compañeras, cuyos cuerpos la vegetación cubre. No cabe duda de que el carro de Rembrandt está fabricado en el mismo taller que el de Tempesta, pero los gestos se han transformado y están más cerca de los de una máscara leonina.

Pero lo más convincente son los caballos: que ya no ejecutan el heroico y coqueto salto al galope —cada crin, un signo—, sino que ga-

lopan ruidosos hacia el abismo que conduce al mundo subterráneo. Justo en este motivo está Rembrandt significativamente más cerca de Ovidio que todas las demás representaciones del mito, pues Ovidio hace que el violento rey del mundo subterráneo golpee con su cetro el suelo porque la tierra no se abre con suficiente rapidez, mostrando entonces sus fauces el abismo que se traga el carro. La retórica sentimental ha sido barrida. Sólo sopla el aire siniestro del Hades, el mismo que, herencia de los sarcófagos, se respira desde el despertar de la pintura escultórica en los primeros tiempos del Renacimiento. Sólo cuando se va hizo claramente en un relieve como este de la escuela de Donatello [42:3] lo que la introducción de la fórmula pática de los sarcófagos antiguos supuso para la constitución de los valores expresivos europeos, se tiene una idea de la tenacidad con que la Antigüedad pervivía en sus refinados gestos y en sus formas de expresión verbal. Los superlativos en la expresión de la aflicción intensa manifestarían la preponderancia de su experiencia cívico-orgiástica incluso cuando, en los primeros siglos de disciplina cristiana, habrían estado prohibidos. El cuerpo de Cristo sepultado por sus seguidores que vemos en un sarcófago [42:3] recuerda hasta en los detalles a un sarcófago con Meleagro [Cfr. 5:17], y el relieve del propio sarcófago probablemente sea una variante libre de un sarcófago con Proserpina [Cfr. 5:11]. Cualquier observador serio que conozca los demás ejemplos de introducción de fórmulas páticas antiguas en el ámbito funerario ha de evitar hablar aquí de aflicción a lo meramente decorativo, que conozca ejemplos como, para nombrar dos capitales, la estilización prototípica de la lamentación fúnebre en el relieve de Verrocchio que representa la muerte de Francesca Tornabuoni [42:4, 6], el cual acusa la influencia de un sarcófago con Alceste, y la lamentación por la muerte de Francesco Sassetti [42:12], en la capilla funeraria del mismo, que se sirve del lenguaje de formas de un sarcófago con Meleagro. Que la emocionalidad del lenguaje gestual de las *Metamorfosis* de Ovidio muestre un parentesco con la patética de los antiguos sarcófagos de piedra no es nada asombroso si se tiene en cuenta que Ovidio y los sarcófagos tratan de los mismos temas, pues tras las leyendas de transformación y persecución del poeta se adivina la idea primitiva de la danza de la muerte, idea simbolizada por la eterna caducidad de todo lo existente en el reino de la naturaleza cambiante y pasajera.

Para no llegar al énfasis monumental, el *ars officialis* holandés recurrió a la antigua tradición de la imagen viviente, bien que sólo ocasionalmente: en el cuadro viviente del *échafaud*, que en un pequeño escenario abierto por delante componen unas pocas figuras –ya fuesen seres vivos o figuras modeladas– poco aptas para exhibiciones patéticas de extrema emocionalidad.

Las miniaturas de un manuscrito sobre papel conservado en el Gabinete de Grabados de Berlín ilustran toda una serie de *échafauds* que se colocaban en lugares públicos como soportes para cuadros vivientes. Así los que se emplearon para la entrada de Juana la Loca en Bruselas en 1499 [35:10]. Bajo los cortinajes se aprecian unas pocas figuras –una ilustración simbólica– que hacen las alusiones precisas. El profesor Hermann de Berlín ha sido el primero que, en sus estudios sobre historia del teatro, ha establecido la significación de estas primeras representaciones en el contexto de los festejos. Las tres mujeres sentadas son tres *vergines*; su función ilustrativa es oscura. En cambio puede verse fácilmente cómo las ilustraciones de la Biblia se insertan en aquel ambiente flamenco; con seis personajes se ilustra la

historia de Tobías, cada uno de pie y separado. La verticalidad domina sobre el fondo natural haciendo que lo que el cuadro ilustra pueda presenciarse desde lejos sin que las figuras se confundan.

Cuando, después de largas y enconadas luchas, un armisticio puso fin en 1609 a las hostilidades entre España y los Países Bajos, este acontecimiento se celebró con cuadros vivientes sobre el dique de Amsterdam. Un grabado de Visscher [71:7] nos muestra el estilo de la escenificación. El marco que encuadra el escenario lo forma una especie de portal con borde superior liso y curvado y flanqueado por dos finas columnas. Sobre la moldura, dos tritones con tridente en la mano cabalgan sobre grandes caballos de mar al galope, y en la punta, adornada con un bastión, reposa un dios fluvial. Los cuadros que allí se componían los conocemos gracias a las 10 ilustraciones en los grabados de Visscher que rodean el escenario; se escenificaba la historia de Bruto, Tarquinio y Lucrecia según Livio acompañada de los versos explicativos del célebre poeta y político Pieter Cornelis Hooft.

En los cuadros vivientes hemos visto la conjuración de los hijos de Bruto con Tarquinio. Dos caballeros cruzan sus espadas y parecen jurar por esas armas, mientras al fondo otro hombre, uno de los esclavos traidores, pronuncia también su juramento. Detrás del telón se ve a otro hombre más que observa la conjuración.

De la sucesión de escenas en esta especie de gran romance de ciego nos dan una idea nuestros recuerdos de las ferias. Una hoja volante de la época de Mauricio de Orange referida a un atentado fallido nos muestra también, a la izquierda, una escena semejante. Sobre la larga espada del cabecilla, los cómplices hacen su juramento con las suyas. Arriba se ve a los arminianos en un banquete en el que urden sus maquinaciones.

Una nota, hasta ahora no publicada en relación con esta representación, sobre festejos en honor de Guillermo de Orange nos sitúa el origen del enmarcamiento barroco de los cuadros vivientes en 1584, cuando, tras la victoria de Groninga, el príncipe Mauricio fue homenajeado en Amsterdam. En la corte principesca le esperaba un arco triunfal, junto a cuya cúspide se veía a Neptuno con sus tritones, y en su interior a Claudio Civil con algunos romanos bajo sus pies que inútilmente trataban de escapar. Debajo podían leerse versos de Spieghele:

De la Renania y de las tierras fronterizas con la Batavia desterró Claudio Civil el pesado yugo romano. Quiera la libertad renacer con el héroe de Nassau.

Vemos que ya 68 años antes del nacimiento de Rembrandt era Claudio Civil un símbolo de Holanda en el arte del recibimiento nacional. Y, como se desprende de esta breve descripción, no se reconoce muscular como figura guerrera, pues Claudio Civil parece tratar a los romanos que se retuercen bajo sus pies como san Jorge al dragón o el arcángel san Miguel a Lucifer.

Tempesta había hecho en 1612, junto con el flamenco Otto Vaenius, un libro de grabados sobre las guerras de liberación (*schermen* 72, 73) en el que, en 36 estampas, y ateniéndose al texto de la *Historia de Tácito*, ilustraba la guerra que los bátavos sostuvieron contra los romanos en los años 69-71, y en cuya portada simbolizaba la paz felizmente alcanzada entre Batavia y Roma con las figuras de dos mujeres armadas que se dan la mano. Las ilustraciones transmiten una soltura flotante, una movilidad dramática, que demuestra que el gra-

bador no sólo podía hacer su particular relieve romano con la batalla (p. 30), sino que también estaba acostumbrado a llenar extensas superficies de abundante movilidad (es decir, no de una gran movilidad). No debemos olvidar que, en los días de los doce años de paz, el acento no recaía del todo en el recuerdo de la rebelión, sino que también quería reposar pacíficamente sobre el sentimiento del conflicto superado, si queremos tener una idea exacta de los requerimientos del gusto de la época para las imágenes del consistorio. Veremos que en las figuras de las lunetas que estaban destinadas al ayuntamiento —actual palacio— de Amsterdam, la dirección de Tempesta vence con su elegancia monumental al desesperado realismo, de interior motivación patriótica, de un Rembrandt.

El ayuntamiento de Amsterdam, construido en 1648-1655 y hoy Palacio de la Reina, es una fastuosa composición al gusto italiano con inmensos salones destinados a festejos. La sala principal está rodeada de una galería que estuvo abierta hasta la época de Luis Napoleón, con lo cual las figuras de las lunetas de las esquinas estaban bien iluminadas, mientras que hoy, después de que Luis Napoleón tapara las paredes con fábrica, apenas reciben luz alguna. En estas ocho lunetas estaban representadas las luchas de los batavos con los romanos. El ancho de estas lunetas era de 6 metros, y su altura proporcionada a ésta, y sobre esta superficie se hicieron las colosales pinturas. La historia exterior de las lunetas ya ha atraído la atención de los investigadores antes de la gran exposición de Amsterdam, gracias sobre todo al libro de Carl Neumann *El taller de Rembrandt*, que recoge investigaciones previas y ofrece nueva e importante información. Además hay que agradecer a Harry Weise que haya fijado y caracterizado la obra de Oven, y celebrar la reciente publicación de los artículos del Dr. Bauck y el Dr. Schneider.

Pero es sobre todo en el estudio de Schmidt-Degener sobre «Vondel y Rembrandt» donde por vez primera se intenta encontrar una inequívoca confirmación de la doble evolución en el estilo de la cultura holandesa del siglo xvi, la cual trata de encontrar su estilo de expresión monumental romanizando y prelindeando la mínima vivacidad y la tensión fisiognómica típicamente holandesa.

Vaenius también trató la conjuración de Claudio Civil en imágenes independientes que hoy se encuentran en Amsterdam.

La mesa se extiende a lo largo; hombres y mujeres se alternan; si se observa más detenidamente, un hombre parece hablar desde un extremo, y se le escucha con atención.

Se trata efectivamente de la conjura de los batavos, que guiados por su cabecilla, Claudio Civil, el hombre tuerto que aspira a liberarse doblemente del yugo romano en reacción a la ejecución sin juicio justo de su hermano por los romanos. Von Zesen veía ya en la conjuración la mano de Oven. El primer encargo de pintar unas figuras en las lunetas lo había recibido Govaert Flinck, que murió en 1660. Probablemente los dibujos de Juriaen Oven [72:3, 7] que tenemos en la Galería de Pinturas [Kunststhal Hamburg] se basaran en los esbozos de Govaert Flinck. Las lunetas habían sido ya provisionalmente pintadas por Flinck en dos días, pues se trataba de un arte circunstancial con ocasión del recibimiento de Amalia de Solms con sus invitados, entre ellos la esposa del gran príncipe elector de Brandemburgo y Juan Mauricio de Nassau. También la serie definitiva de Tácito debía terminarse a toda prisa para la fecha del recibimiento de la viuda del príncipe Guillermo II y su hijo de ocho años.

Es indudable que toda aquella serie se basaba en las ilustraciones de Tempesta, y en lo que sigue lo demostraré con todo detalle. Las ilustraciones de Tácito [schermen 71, 72 en 73] que aparecieron impresas en 1612 en un libro patriótico las grabó Tempesta, pero utilizando modelos de Otto Vaenius, uno de los maestros de Rubens. Contemplemos ahora la narración de Tácito en el espejo de las ilustraciones de Vaenius, Tempesta, Oven y Lieven.

La ejecución de Paulus, hermano de Claudio Civil, despertó un deseo de venganza en Claudio Civil. En el grabado de Tempesta [72?] se representa de forma dramática, en primer plano, la decapitación de Paulus y a Claudio Civil hecho prisionero por los romanos, y en segundo plano al legado romano sentado. Esta ilustración tiene una significación especial, pues había hecho que Vondel tuviese en gran estima el arte literario de Tácito, del que en su introducción al drama de los hermanos batavos dice expresamente que fue lo que directamente lo motivó y le inspiró la serie de imágenes de Tácito en el ayuntamiento.

El programa de ornamentación del consistorio partió de la inspiración de Vondel. Philip von Zesen vio en 1663 dos imágenes de la conjuración de Civil y del alzamiento de Brinio sobre un escudo; el cuadro de Rembrandt sólo pudo estar allí colgado entre 1660 y 1662. Pues Philip [...]

Detrás el ceremonial en apariencia puramente jurídico del alzamiento sobre un escudo en tiempos posteriores puede reconocerse lo que probablemente era un resto de un uso popular detrás del cual había una misteriosa religiosidad. Testimonio de esto es la danza de las espadas, llamada en Inglaterra *morris dance*, que ha perdurado hasta fines del siglo xix y en la que se rodeaba a un personaje para honrarlo y repentinamente se lo ejecutaba —al «loco»— para que luego resucitara. A pesar de los ocasionales detalles pueriles de esta acción, no hay duda de que nos hallamos en la región donde se desarrolla la parodia de un reinado, la del rey de las saturnales, en la que la máxima veneración terrena está ligada a un deshonoroso y violento final.

En su *Golden Bough*, Frazer nos mostró la forma de comprender esta trágica duplicidad del rey primordial en el reino primitivo de la polaridad original. En una ilustración del siglo xvi que representa la danza de los cuchillos vemos dos reyes con espada que luchan de pie sobre las hojas cruzadas de las espadas de los danzantes. Y en la fiesta del tiro de Zwickenu de 1545 vemos a los danzantes con sus espadas y, a la izquierda, a un grupo de carniceros que mantean a un hombre sobre un cuero de vaca haciéndole volar por los aires. Aquí, el alzamiento sobre un escudo se ha convertido en un acto burlesco, y Reuter ha descrito este mismo manteo practicado por los escolares asistentes del director como un incómodo rito de iniciación: hacer una voladura, lo llaman los escolares de Mecklenburgo: «Y luego una voladura, volar por el aire, cosa nada agradable», es decir, los chicos forman corro y utilizan sus brazos como los danzantes sus espadas para lanzar por los aires al neófito y recogerlo de nuevo».

Esta ojeada nos indica que las dos pinturas del ayuntamiento que representan fielmente lo transmitido por Tácito reflejan la función de la voluntad popular: una antigua costumbre germánica en la que la conducta con el jefe es lo absolutamente opuesto al culto al emperador, cuya gloria la crean los súbditos absolutamente sujetos a su voluntad. Pero esta apoteosis del poder humano penetró desde el mundo romano en el estilo del arte oficial de Holanda, exigiendo a los muros del palacio, como aún veremos, el culto al poderoso.

Las serpientes flamígeras del carro mágico de Medea en Jani de Vos [73:2] ahuyentan del escenario la pieza trágica. El basto arte del transformismo escénico despierta el entusiasmo desbordante del público. Si observamos atentamente a la maga en el carro de las serpientes, no queda duda de que lo que vemos es un renacimiento demoníaco de la Antigüedad: Medea, arquetipo de la bruja pagana, aparece aquí con todo derecho como princesa del infierno. Lucifer, con quien ha de compartir el gobierno de la ciudad infernal, es de más ilustre alcurnia: él responde, como el texto del entreacto detalladamente explica, a la descripción de Lucifer por Dante.

El efecto destructivo sólo se explica cuando nos enteramos —cosa que hasta ahora no había sucedido— de que esta afición a la máquina voladora tiene una tradición de siglos que comenzó en Florencia. Un grabado de Epifanio d'Altiano reproduce —cosa en la que hasta ahora no se ha reparado— un entreacto que se representó en 1589 en la boda del Cardinal Fernando con Cristina di Lorena.

Los italianos superaron este estilo barroco del entreacto al convertir este entreacto de 1589 —como he demostrado en otro lugar— en ópera. A la gesticulación sin alma se opuso la nueva y más enérgica unidad de palabra y nota. El recitativo fue el mágico transformador que introdujo la nueva e intensa emotividad. Holanda no experimentó por sí misma nada semejante. Pero Inglaterra halló en Shakespeare el genio que impuso la duplicidad de intensa emotividad y superior reflexión, *leitmotiv* de sus caracteres, a un público que quería que el espectáculo teatral le hiciera vivir la tragedia junto con la reflexión.

Hemos intentado a lo largo de esta tarde —bien que de manera ilustrativa— describir un acto de la lucha trágica por el estilo monumental en el norte de Europa. Tuvimos que atrevernos a hacer por vez primera el intento de incluir la forma dramática en el más amplio sentido. Nadie puede lamentar la insuficiencia de este ensayo más que este conferenciante. Pero hay que pensar que, aparte de Rolf en su trabajo sobre el *toneel* aquí en la gran edición de lujo: Amsterdam [...], que además ha sido enterrado vivo, no hay otra ayuda para hacerse siquiera una idea provisional de todas las escenificaciones y entradas, y que, si uno se ha esforzado por hacerse con una bibliografía, se da cuenta de que las obras sobre el tema casi no se encuentran en las bibliotecas alemanas, y en las librerías sólo con mucha dificultad y elevados costes pueden conseguirse.

Sólo gracias a la dirección liberal, movida por un auténtico espíritu científico, de la Biblioteca Universal de Leiden, y con el apoyo de un librero de mente científicamente afín, hemos podido describir las principales etapas de esta agitada vida de las fuerzas conformadoras de los estilos.

El Claudio Civil de Rembrandt [72:10] simboliza un momento en el que la narración histórica antigua de épocas remotas nuestras, fijada en la memoria a través de la palabra y la imagen, por un lado, y la representación dramática viva y corporal en cuadros vivientes o en el teatro, por otro, no consiguen incitar al genio ni a la elocuencia romana, ni a la pose teatral. Que la áspera y viril seriedad de esta escena de venganza no satisfacía a los señores del consistorio, sólo demuestra hasta qué punto entonces, y en todo tiempo y todo país de Europa, el arte de circunstancias destinado a festejos sólo a disgusto estaba dispuesto a admitir experiencias provocativas.

Lo que la desesperada síntesis interior, que se prepara para un futuro incierto y lleno de peligros, pide interiormente a los amantes del

arte; el eterno problema de Hamlet de la conciencia atormentada entre el movimiento reflejo y la reflexión, pudo haberse planteado en la Medea o en el Claudio Civil, pero las figuras de culto que, como estas, reclaman mortalidad, siempre correrán el peligro de que la afirmación triunfal del presente sea vencida por los que proporcionan tales figuras. Pero al Claudio Civil de Rembrandt le llegaría el día de la resurrección dentro del círculo de los que indagan igual que a la volante Medea con Lessing.

El historicismo que compara imágenes no pudo por menos de reconstruir los bastidores sobre los cuales se desarrollaba la tragedia de Claudio Civil; una actividad secundaria, ciertamente, pero guiada por la firme voluntad de no mirarse en el espíritu de los tiempos como en un espejo, sino captar, por medio de una síntesis de todas las manifestaciones figurativas, el elemento epocal en el momento suprapersonal de su influencia en la constitución de un estilo.

La época de Rembrandt no hizo en el plano estético distinción entre Antigüedad griega y romana, pues nuestra exigencia de sencillez y serena grandeza como cualidad esencial de aquella quietud clásica que ha de emanar de la cultura de la Antigüedad proviene, como es sabido, de la intuición de Winckelmann, que luego, en el *Lacoon* de Lessing, se engarza por mucho tiempo en ley de la crítica de arte.

En la época de Rembrandt, un siglo antes de que Pompeya testara de las ruinas (1748), tampoco podía provenir de la pintura antigua ninguna sugestión característica que, como por ejemplo la volante Medea [5:9, Cfr. 5:18] del fresco de Pompeya, mostrase de forma emotiva que, además de la patética de los sarcófagos [screens 4 y 5] y los soldados imperiales de Roma [screen 7], había también una Grecia que tenía un sentido de los tormentos de la conciencia de quien se veía compelido a la acción trágica como entonces sólo lo tenía un Shakespeare.

Justamente en una Medea indecisa que, con la espada en la mano, aún no ha podido decidirse a matar a sus hijos que juegan, como la que aparece en un mural de Pompeya que muy probablemente sea obra del pintor griego Timómaco, de la época de César, verá el Lessing de *Lacoon* el ejemplo más convincente del sabio horror del estilo clásico a la representación de acciones transitorias. Estaba de parte de aquel epigramático griego que censuró al pintor que había representado a la Medea asesina con estas palabras: «¿Es que quieres matar eternamente? Al diablo contigo y tu pintura».

Nuestros historiadores de la religión y nuestros psicólogos nos han enseñado desde hace tiempo que lo demoníaco, la vivencia que se continúa en la expresión más desagradable, forma parte de la cultura pagana. Por eso, desde hace ya bastantes años he defendido la tesis de la tensión polar de la cultura antigua.

Ojalá el paseo por las regiones medio subterráneas de las obras acuñadoras de valores expresivos del ánimo, para las que esta tarde he solicitado su paciente atención, sirva para que, por encima de la estética puramente formal y sobre la base de una investigación filológico-histórica de la relación entre la vida figurativamente representada en la obra de arte y la vida dramáticamente representada, se prepare el camino para una teoría energética de la expresión humana.

La ascensión con Helios [2:1, 2:5, 2:9, 8:1, 21:3, 21:6, 38:18, 54:9, 59:1] hasta el Sol y el descenso con Proserpina [5:11, 35:13, 35:15, screen 70] a las profundidades son escenas simbólicas de dos estaciones tan emparejadas en el ciclo de la vida como el aspirar y el espirar.

En este viaje podemos llevar como único equipaje la pausa siempre pasajera entre impulso y acción, y de nosotros depende cuánto demos en alargar con ayuda de *Mnemosyne* esta pausa respiratoria.

Pero, fuera de esta música del porvenir, espero haber clarificado hoy una cosa: se puede preguntar a la Antigüedad si «clásicamente

serena» o «demoniacamente excitada», pero sin ponerle en el pecho la pistola de atracador del «o lo uno, o lo otro». Del carácter subjetivo del revividor de la Antigüedad, no de la realidad objetiva del todo de su herencia, depende que seamos incitados a la acción pasional o nos soseguemos en la luciente sabiduría.

Aby Warburg, Conferencia en la Hertziana (enero de 1929)

El gran honor de poder hablar en la Biblioteca Hertziana en este día de la inauguración de su gran sala, supone para mí una singular distinción por la que quiero expresar mi más sincera gratitud a nuestro desinteresado compañero el profesor Steinmann.

En la presentación nada solemne de la serie de imágenes que nos rodea deben ver ustedes mi deseo de considerar este hermoso lugar como un taller y entrar en él ataviado como un trabajador. Hemos colgado aquí, a la vista de ustedes, pliegos recién impresos para pedirles que colaboren con su crítica. Pues este ensayo iconológico sólo puede aspirar a ser precursor de otros, a pesar de los treinta años de trabajo preparatorio que hay detrás de él, como comprenderán todos los que conozcan la condición de esta parte de la Ciencia de la cultura que es la Historia del arte, la cual combina los más diversos saberes científicos.

Pero creo en la fertilidad de todo estrecho contacto entre Arqueología, Historia del arte e Historiografía sociológicamente precisa. A lo cual se suma un nuevo dominio que hasta ahora sólo se ha tratado como una curiosidad. Jakob Burckhardt, nuestro guía en tantas andaduras, nos dejó una clara indicación: «Los festejos italianos en su forma superior constituyen una verdadera transición de la vida al arte» (*Kultur der Renaissance*, 1860, p. 401).

El imperativo, hasta ahora no pronunciado, de demostrar el poder creador de estilo de la vida en movimiento y su significación para las artes plásticas es algo que ya se nos impone, pues sólo el examen detenido de la composición de las imágenes que forman nuestra serie temática nos proporcionará la evidencia irresistible de que en el Quattrocento florentino el movimiento y el traje festivos determinaron de manera directa las formas, luego establecidas, de la creación artística. Hay que atreverse a ver aquí esta función del festejo como fenómeno europeo en general, aunque haya que llevarlo hasta Holanda. Las ideas sobre la polaridad anímica que sobrevivieron a uno de aquellos intentos de civilizar la vida en el ciclo de aflicción y pasión tuvieron que contribuir, aunque posiblemente sólo tuvieran un valor heurístico, a ofrecer a la atención observadora el punto firme de un puesto central de captación en medio de la confusa maraña histórica.

Spitteler dijo una vez que «el niño es una invención de los adultos». Y el «hombre primitivo» es sin duda una invención de la cultura. Un ideal de quien, cargado de tradición, se pregunta si es posible una asimilación anímica adecuada de, por una parte, la herencia del pasado y, por otra, las impresiones de su mundo circundante. Como estos ideales, positiva o negativamente juzgados en relación con la autoconciencia, obran selectivamente en el intento de creación artística, sólo cabe esperar apreciarlos en la obra del artista allí donde ambas cosas, herencia y mundo de impresiones, se pueden observar fenomenológicamente en sus componentes. A uno de estos intentos de averiguar e ilustrar en el proceso de la creación la función de las impresiones adquiridas por medio de la memoria se opone un prejuicio que se da incluso entre amantes del arte cultivados. La doctrina corriente de la autonomía del genio sólo a disgusto tolera, especialmen-

te en épocas vistas como «ingenuas» o «precursoras» de supuestos tiempos clásicos, investigaciones que hablen de «influencia». Como esta tarde se tratará no sólo de Ghirlandaio y la Antigüedad romana, sino también de Ghirlandaio y el arte flamenco, espero que el material aquí expuesto les haga convencerse de que aquí no quiere brillar ninguna pedantería husmeadora demostrando dependencias, sino que el todo lo que pueda parecer análisis disgregador no es otra cosa que propósito de hacer psicológicamente comprensible la unidad latente en el proceso de oposición polar.

Al virtuosismo artístico que en el taller de Domenico Ghirlandaio, que un contemporáneo no en vano llama *uomo speditivo*, no encontré muros suficientes para cubrir con la variopinta apariencia de la vida de la época, no correspondía ninguna fuerza original apasionadamente conmovida. El hombre visual soberano era un espectador que inmediatamente aprehendía la abundancia de la vida quieta y en movimiento, pero sin sentir el movimiento pendular entre quietud y movimiento como vivencia fundamental trágica.

Desde la conciencia instintiva de esta angosta oscilación anímica, este hombre permitió entrar —para ampliar límites y crear estilos— en uno de los polos a la Antigüedad en su lenguaje gestual cada vez más intensificado, y en el otro a la quietud de la imagen devocional nórdica. De ese modo, el espejo anímico nórdico podía transfigurar la oración de sus comerciantes florentinos en devoción bucólica igual que, opuestamente, la patética de la Antigüedad daba a su vivir y morir carácter heroico. Este análisis de la fantasía de los talleres en relación con sus componentes no autónomos tiene una finalidad metodológica que trasciende lo individual y caracterológico.

Una combinación de elementos figurativos y productos del lenguaje en prosa o en verso nos permitirá, y así tendremos oportunidad de observar *in statu nascendi* la asimilación anímica del patrimonio extraño, tener la norma y el punto de vista de todo proceso para el que la Historia del arte suele emplear términos como degeneración manierista o barroca. Pues la esencia de este proceso en el fondo no señala otra cosa que la administración de una herencia, en la cual el sentido de las acuñaciones propias se ve amenazado.

El panel 1 muestra la doble raíz, griega [2] y romana [3 y 7], de la representación de la vida en movimiento interior y exterior, la cual encontró su restitución en la resonancia de estos modelos preexistentes en la Italia del Renacimiento. Forzosamente esto sólo puede ilustrarse en antítesis sumarias y buscando motivos concretos. Observaremos, por un lado, a la mujer en éxtasis cúbico, cuya fórmula más extrema fue la ménade griega y, por otro, mostraremos al emperador romano victorioso en su lucha política real que, perdurando durante siglos su figura con su séquito, ha llegado hasta el presente como símbolo energicamente provocativo de la voluntad de dominación del mundo, en su supervivencia (directa) en el arte italiano.

Antes de que limitemos esta concreta investigación al taller de Ghirlandaio intentaremos explicar en las obras de dos escultores, Donatello

se y Agostino di Duccio [25], qué representa la entrada de esta fórmula pática determinante del estilo. En los sarcófagos romanos, las figuras trágicas de los mitos griegos tomaron para el cumplimiento de su función funeraria la apariencia de fieros guerreros en el mundo pagano en decadencia [4,5 en 6], mientras que en el arco del triunfo, los legionarios romanos en victorioso desfile militar hablan a los descendientes no guerreros (de la Edad Media) de actitudes dominadoras [7].

Quien transitaba por la Via Appia romana, veía el tremendo contraste entre cultura pagana y cultura cristiana en el símbolo amenazador de los muros paganos. La urbe del laurel y la palma sobresalía en el Arco de Constantino y en el Coliseo. *Superbia* y *Pieta* pedían decisión en el camino de la vida. De qué manera la Edad Media cristiana oponía a este «o lo uno, o lo otro» un tercero, a saber, una reinterpretación del sentido intrínseco de esos monumentos de la *Superbia* triunfal, nos lo muestra, por ejemplo, la leyenda de la justicia del emperador Trajano [52]. Después de que la intercesión del papa Gregorio abriese al emperador, un no bautizado, el camino del purgatorio, la transformación que sufrió su imperial temperamento arrasador se manifestó en la leyenda de su justicia, que hasta a Dante inspiró un relato conmovedor. Dante describe el acontecimiento tal como viene representado de un relieve en mármol.

¿No era natural que los historiadores mirasen atrás para ver si un auténtico relieve antiguo hubiera podido dar pie a esta interpretación? El mundo de la escultura triunfal es casi un mundo de evidencias; así tuvo Giacomo Buoni en una disertación ilustrada de la *Nuova antologia* la feliz idea de considerar al Trajano que aparece, por ejemplo, ante la dacia yacente [7] en un relieve del arco de Constantino, como arquetipo del emperador suave y compasivo.

La ilustración de Dante por Botticelli [38:18, 52:5] suscita otra idea. Un grupo de jinetes, cuyo jefe debe detenerse porque no quiere arrojar a la mujer que le sale al paso. Me parece que un relieve con la figura del emperador ecuestre y sus enemigos muertos bajo los cascos de su caballo, que encontró su más bárbara expresión simbólica en la medalla de Valente, era un engrama que invitaba a la transformación ética de un estilo. Estamos aquí ante una inversión energética en la interpretación de fórmulas páticas de la Antigüedad, y seguiremos viéndola en las influencias que ejerció del Arco de Constantino y en otros ejemplos.

La serie de imágenes ante ustedes desplegada habla del *pathos* de la administración de la herencia espiritual. El arco del triunfo romano se yergue en su época eclipsando a pueblos y hombres en su gloriosa magnificencia [7].

Del poder modelador de los valores expresivos antiguos en su doble vertiente griega y romana son primera manifestación Donatello y Agostino Duccio [25].

En la capilla funeraria de Francesco Sassetti [43], el tropel que llora desconsolado a Francesco Sassetti como a Meleagro [44] encuentra aliados nórdicos en este oficio de almas. Mientras Ghirlandaio (¿o uno de los hermanos de Domenico?) narra a la manera fisiognómica flamenca la leyenda de san Francisco, del *avvocato speciale* en el *Juicio Final*, el propio Francesco Sassetti exhibe en la tabla su piedad pastoral al estilo de Hugo van der Goes [43].

Un entreacto que podría describirse como la lucha por un tocado viene ilustrado por la victoria de las alas de Medusa sobre el sombrero de picos galo-flamenco, el *hennin* con la ondulada *guimpe* [38]. La reacción contra la recargada vestimenta a la moda en la representación de la Antigüedad lleva finalmente a la Venus nacida de la espuma, señora y criatura de la naturaleza libre, en la Florencia de Ficino [39]. Y Venus como demonio del destino, Venus el planeta, experimenta la metempsicosis en el Eros cósmico.

En la Cappella Tornabuoni pueden observarse dos intentos de purificar de demonios la vida en movimiento. Por un lado están los cuentos infantiles de Lucrezia Tornabuoni [46:15], que saben eliminar la cara oscura de las figuras humanas que corren, caminan y portan objetos, a pesar de su origen trágico [46]; y por otro lado, el del artista escultor, está la Victoria del arco del triunfo romano, que consiente en aparecer como dispensadora *alla casalingha* [46:1] en la vida cotidiana de Florencia. La palabra airada de Savonarola ahuyenta este intento de tratamiento familiar de los demonios. La cabeza de Lorenzo Tornabuoni cae; el fiero tropel de cortadores de cabezas con Salomé y los legionarios romanos [47] se expresa en la memoria de los artistas europeos con tan temible prepotencia, que hasta la escuela de Rafael debió representar la victoria de Constantino sobre Majencio con la pompa del Arco de Constantino, aunque un Piero della Francesca ya había encontrado el camino hacia el nuevo estilo monumental en la expresión anímica del poder político [30]. Baste una mirada a Durero [57, 58], Rembrandt y Rubens [70 y m 75] para contemplar en el espejo nórdico cómo en el fondo la misma crisis que trasparece en Ghirlandaio no sólo sobrevivió a los siglos, sino que caracteriza y distingue de manera esencial y típica a las personalidades artísticas y su creación.

De las insuficiencias de esta serie de ensayos nadie puede ser tan consciente como yo. También mi psicología de las polaridades no pasa de ser un recurso de urgencia.

Dejémos seguir a Carlyle y cumplir con el deber del recordador profesional allí donde más se le impone: el de leer atentamente los documentos del archivo anímico.

Todo historiográfico europeo podrá ver en las palabras de Cesare Guasti una definición, legada en testamento para él, de su profesión: «Viva parola di uomini che da quattro e più secoli dormono nei sepolcri, ma che può destare e utilmente interrogare l'affetto» [Ser Lapo Mazzetti, p. III].

Aby Warburg, Conferencia en la Fiesta de los Doctores (1929)

El suplemento profusamente ilustrado de una publicación (*Hamburger Fremdenblatt*, n.º 208, lunes, 29 de julio de 1929: vista de la misma en la imagen) [79:98] no está destinado a aportar nuevos temas para charlar un poco y a ratos sobre ellos. Su finalidad es más alta. Debe en esta tarde de celebración contribuir a fijar la misión de la KBW. Cuando estuve en Roma, me preguntaron por qué estudiaba la influencia de la Antigüedad en el mar del Norte, cuando éste es esencialmente un asunto de la cuenca mediterránea [A:2]. Pero yo dudaba de que esto fuera cierto. La herencia espiritual de la cuenca mediterránea no es sólo un asunto europeo, sino también eurasiático: habría que hacer sitio incluso al cercano Oriente (hasta Persia), si se quiere tener un método científico sólido. Lo que la KBW debe hacer es [...] la dispepsia europea con la herencia espiritual [...], que proveniente del Mediterráneo ha influido desde tiempos remotos hasta hoy. Una muestra de este dudoso estado del ánimo y del entendimiento nos la ofrece ahora cualquier diario ilustrado que dé la impresión de estar hablando de cosas intrascendentes. Aquí vemos:

1. La victoria de un jugador de golf
2. Miembros de un club de golf observando una pelota
3. La vencedora de un partido de golf, saludada por un soberano
4. El alcalde de Bozienburg (82)
5. Una comisión de estudios francesa en un puerto
6. Una regata de remo
7. Un *corps-commers*
8. Jóvenes observadores antes de salir para Inglaterra
9. Un participante en un concurso de natación de 4.000 metros
10. Un caballo de carreras de la bienal
11. El papa Pío XI tal como era transportado ante la custodia en la plaza de San Pedro de Roma el 25 de julio

La redacción del diario ha resumido en dos mundos opuestos toda la historia: sólo una imagen (la comisión francesa) alude a la humanidad inquiridora; las otras nueve son exhibiciones de la plena forma física. Si se mira su pasado evolutivo, son descendientes directas de aquellas estampas de monstruos, productos de atroces vaticinios de calamidades, ahora cultivados y dinámicos deportistas que compiten entre sí. La atmósfera de tranquila cotidianidad contrasta fuertemente con la procesión papal, cuyo centro no es el monstruo, sino la *monstrantia*, la custodia. Si se reflexiona sobre la esencia de esa procesión, se repara en que el recordatorio de la vanidad del mundo proviene del Sur románico. ¡Pero no hay que hacerlo! Da igual darse más o menos cuenta de esto, pero el ágil nadador debe ser visto, y por eso se lo destaca sin ningún miramiento junto a una esquina de la imagen de la procesión, aunque en mi opinión, habrían bastado sus piernas como sím-

bolos de sus aptitudes natatorias. Yo me pregunto, créanme, lo siguiente: ¿sabe el nadador lo que es una custodia? ¿Realmente no necesita este valiente —y prescindo de su persona para considerarlo sólo como tipo— saber algo de la esencia de ese simbolismo que procede del paganismo, y que contra él se movilizaron las más profundas fuerzas interiores del Norte y dividieron Europa? Incluso en esta enlucida de imágenes está presente el principio del recuerdo de la Antigüedad: la yegua de la izquierda se llama Alejandria, y el semental Hércules. Pero incluso ante este resto de espíritu civilizado debe el observador reflexivo con restos de formación gimnástica reconocer que, en el caso de Alejandria, su nombre es tal sólo porque pertenece a la serie A del registro de criadores, que ha evocado la ciudad egipcia, y lo propio habrá ocurrido en el caso de Hércules; aunque aquí la homogeneidad de la musculatura de héroe de Hércules estableció un *tertium comparationis* entre dios y animal.

El papa Pío XI era un alpinista consumado, insuperable; de ello dan fe sus textos alpinos. Ayer, después de una larga estancia acompañando del arzobispo de Osnabrück, el nuncio alemán Pacelli se despidió de Hamburgo. Había desayunado en casa de Cuno, director de la Hapag, y después de visitar Hagenbeck, se marchó. ¿Debemos preguntarnos si próximamente tendremos un arzobispo en Hamburgo? ¿Quién lo recibirá en una ciudad que es capaz de mostrar una divertida composición como HOC MEUM CORPUS EST frente al trágico HOC EST CORPUS MEUM sin que tal discrepancia motive una protesta contra semejante falta de estilo. Entiéndanme bien: mi querida mujer ha recibido durante mi ausencia en Italia una carta en la que se interpreta con enfado mi conversión al catolicismo como falta de carácter. No me basta con sonreír ante tales [...] necios, pues esto demuestra lo difícil que resulta promover el conocimiento de la cultura de la cuenca mediterránea [A:2] como acto de autoeducación del hombre nórdico. Para comprender el proceso discursivo que en definitiva supone pensar una concreción religiosa o una abstracción científica en un estado momentáneo, y no para aceptar aquellos dogmas, hemos de tener un puesto de captación de aquel proceso de intercambio que hubo en el pasado y hay en el presente en el norte de Europa que nos ayude a aplicar al caos de irracionalidad un sistema de filtrado basado en la reflexión retrospectiva.

Quisiera que la KBW fuese ese puesto de captación. Promover la comprensión del mundo recordado en sus palabras e imágenes y hacer de ella, con carácter y empeño, un bien común mental en Alemania: tal es el deseo de la KBW, que espero ustedes compartan. «De nadie enemigo, pero tampoco esclavo.»

[En las últimas páginas, Warburg se dirige personalmente a los doctores y los felicita nombrando su rango]