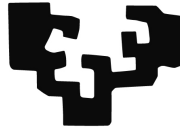


eman ta zabal zazu



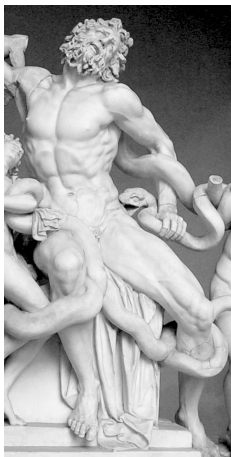
Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación
Departamento de Filosofía de los Valores y Antropología Social

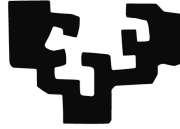
TESIS DOCTORAL

Aby Warburg y la coherencia de la imagen como relato



Autor: Asier Rodríguez Gómez de Oteo
Director: Mikel Iriondo Aranguren
Donostia-San Sebastián, 2015

eman ta zabal zazu



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

TESIS DOCTORAL

Aby Warburg y la coherencia de la imagen como relato

Autor: Asier Rodríguez Gómez de Oteo
Director: Mikel Iriondo Aranguren

Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación
Departamento de Filosofía de los Valores y Antropología Social

Donostia-San Sebastián, 2015

Agradecimientos:

A mis padres y a mi hermano, a Arantza y a Daniel, por todo aquello esencial que excede cualquier razón y cualquier comentario.

A mi amigo Xabier Lamikiz, por la atenta lectura del primer borrador de esta investigación, por preguntar y escuchar y por sus correcciones, comentarios y sugerencias.

A mi buen Roberto Benito, compañero del alma, de armas, de deambulares callejeros y de conversaciones reales e interminables.

A Luis Garagalza, por desplegar delante de mí el universo Warburg y por ser mi primer guía.

A Mikel Iriondo, por su dirección y su confianza en éste y otros asuntos, por la motivación y las largas charlas, por la desconfianza que le produce la vaciedad retórica y por su amistad.

Índice

Introducción y objetivos	1
Preámbulo	15
Una atmósfera romántica	17
Johann Georges Hamann, “El Mago del Norte”	20
La inclinación a lo subterráneo	23
Kant, la antesala del espíritu romántico	25
Poesía e historia: la imaginación poética como configuración de la realidad . . .	27
Friedrich Schelling y Georg Wilhem Friedrich Hegel	32
La reivindicación del mito: las ventanas a lo infinito	35
Friedrich Hölderlin	39
Arthur Schopenhauer	40
Friedrich Nietzsche	43

Parte I

Aby Warburg y la interpretación de la imagen, de la vivencia a la exorcización

1. Apuntes biográficos sobre Aby Warburg

1.1. Los primeros años	49
1.2. La influencia de Gotthold Ephraim Lessing	52
1.3. Friedrich Nietzsche y <i>El origen de la tragedia</i>	53
1.4. La influencia de Jacob Burckhardt	57
1.5. La universidad de Bonn	60
1.6. Hermann Usener: lo inconsciente, la mitología y el método filológico	67
1.7. Karl Lamprecht: la unitaria textura psicológica de una época	72
1.8. El viaje a Florencia: la representación del movimiento como caracterización psicológica	77
1.9. Tito Vignoli: entificación, personificación, miedo y seducción en la supervivencia de la imagen	80
1.10. La transformación de la imagen a través de Burckhardt, Lamprecht y Vignoli: del conflicto a la seducción	93

2. La tesis de Aby Warburg: El Nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Botticelli

2.1. Preámbulo a la tesis: Friedrich Theodor Vischer y la naturaleza del símbolo	101
2.2. La tesis sobre Botticelli: el Nacimiento de Venus y la Primavera	107

2.3. El nacimiento de Venus	108
2.4. Primavera	126
2.5. La “ninfa” Simonetta	140
2.6. Las cuatro tesis	150
3. Aby Warburg y sus aproximaciones antropológicas en Norteamérica	
3.1. El viaje a Norteamérica	155
3.2. La conferencia sobre el ritual de la serpiente	158
3.3. Las danzas de los Pueblo	169
3.4. El ritual de la serpiente	173
4. Conclusiones de la Parte I	182

Parte II

El Atlas Mnemosyne, Aby Warburg como generador de sentidos

5. Aby Warburg y su contexto interpretativo	193
6. Jacob Burckhardt y la historia de la cultura	194
7. Antecedentes, de Jacob Burckhardt hacia el <i>Atlas Mnemosyne</i>	197
8. El Atlas Mnemosyne como oráculo de la memoria	201
9. De la historia cultural hacia la historia de la propia imagen	206

10. <i>Mnemosyne</i> , un Atlas motívico	207
11. Viaje por el Atlas, Warburg como vidente	217
12. El Atlas, series temáticas	218
12.1. Los paneles introductorios	218
12.2. Panel A	218
12.3. Panel B	220
12.4. Panel C	229
12.5. Paneles 1, 2 y 3. Cosmología, astrología y mitología antiguas	237
12.6. Panel 1	237
12.7. Panel 2	242
12.8. En torno al panel 3	253
12.9. <i>Mnemosyne</i> como objeto-sujeto direccional	253
12.10. Exordio al panel 3	254
12.11. Panel 3	257
12.12. Conclusiones sobre los paneles 1, 2 y 3	276
Conclusiones generales	285
Bibliografía	295

Para Arantza y Daniel

Introducción y objetivos

Introducción

La continua revisitación de una personalidad tan particular como la de Aby Warburg -que no es, ni mucho menos, un historiador del arte al uso- lleva irremediablemente a la circularidad de unas interpretaciones que nunca consiguen poner cerco al personaje. El acercamiento a su figura, esa búsqueda de lo que él parece saber y nosotros ignoramos, supone adentrarse en las sombras de un pensamiento capaz de quebrar drásticamente la espina dorsal de un relato para sumergirse, sin solución de continuidad, en la llamada de nuevos y no pocas veces dispersos hallazgos. Esta aparente inconexión narrativa, que en otros autores puede suponer un problema, es en realidad uno de los aciertos -y también una de las causas de la vigencia- del singular y heterogéneo enfoque warburguiano; paradójica encrucijada donde se dan cita numerosas y, a la vez, una misma problemática: el anhelo de conocer, mediante el análisis de la imagen, las profundidades de la interpretación psicológica del sufrimiento emocional.

Nacido en la Alemania de la segunda mitad del siglo XIX, Warburg se encuentra en un marco histórico-geográfico pleno de diversas y fluidas corrientes intelectuales y artísticas. Por una parte, su contexto es heredero de todo el Romanticismo alemán y de su rico ideario estético -desde Herder hasta Nietzsche-,¹ a lo que hay que sumar ese viaje hacia el interior del individuo que, hacia finales de siglo, emprenden figuras como Theodor Friedrich Vischer, Tito Vignoli² o Sigmund Freud. Por otra, sus años de formación se desarrollan en pleno auge de las ciencias sociales -esa legitimidad científica a la que aspiran las ciencias del espíritu- y de una teoría evolucionista que, tratando de iluminar el pensamiento residual, impregna con sus ecos esa segunda mitad de siglo. Este amasijo de influencias, junto con la propia idiosincrasia warburguiana, convergerán en uno de los acercamientos más nocturnos -en contraposición a metafísicas ascendentes e iluminadoras- y productivos que pueden encontrarse respecto a la interpretación creativa y detallada, tanto de la historia de la imagen, como de la imagen misma. De este modo, la figura de Warburg se perfila como un espíritu renovador que evade los hereditarios ideales de belleza, medida y grandeza

1 La evolución cultural que da lugar a este contexto será someramente explicada en el *Prólogo*, p.15 de este texto.

2 Citados aquí más por la importancia de su influencia sobre el pensamiento de Warburg -detallada más adelante- que por su relevancia histórica.

manejados hasta entonces por los historiadores del arte; ya no se trata de aprehender una pretérita esencia ideal imitada históricamente por la imagen, sino de revelar una reanimación de fantasmas que, a través de ciertas recurrencias de motivos e imágenes que salpican la historia del arte, se comportan como fuerzas psíquicas vivas y transformadoras.

Desde el principio, los estudios de Warburg están íntimamente ligados a la búsqueda de ciertas fuerzas sombrías del espíritu que presuntamente se hallan en algunas imágenes, es decir, están dirigidos hacia la búsqueda de las *Pathosformeln*;³ unas fórmulas íntimamente emotivas o patéticas encarnadas de manera figurativa a lo largo de la historia y que, frente al espectador adecuado, despiertan una resonancia simpática. Estas fórmulas están psicológicamente relacionadas, según Warburg, con una pasión anímica propia de toda condición humana. El rastrear, localizar y aislar estas *Pathosformeln* llevará a unos trabajos cargados de intuición poética que, lejos de poder ser adscritos a una mera nocturnidad romántica especulativa -si no, su figura no supondría un punto de inflexión respecto a la manera de asomarse a las imágenes-, no dejarán de lado la aplicación transversal de diferentes metodologías pertenecientes a esas ciencias del espíritu teñidas de pretensiones científicas. Esto origina que sus estudios tengan un carácter heterogéneo, ya que comprenden, además de los recursos que tradicionalmente emplea la historia del arte, diversos métodos provenientes de otras disciplinas -filología, antropología y, sobre todo, psicología-; obteniendo así una amalgama que, no exenta de problemas, se vincula fuertemente con las ineludibles experiencias vitales que Warburg tuvo, tiene y tendrá en relación con la representación figurada.

En su caso, el que la forma y el fondo de sus investigaciones se ajusten casi perfectamente a su trayecto vital no responde a un tópico, y no es ni mucho menos mera anécdota. Por una parte, Warburg nunca estuvo supeditado a ninguna institución académica, ya que la holgada situación económica de su familia le permitía deambular a su aire por dondequiera que transitara su interés del momento. Esto implica que no ha de hacer concesiones y que sus estudios van de la mano de lo que a él vital y fatalmente le interesa -fuera de las obligaciones que puedan imponer ciertos currículos universitarios o la búsqueda de prestigio

3 Para Warburg la noción de *Pathosformeln* resultará crucial y estará presente, aunque sea de manera tácita, en todos sus trabajos. Su aparición explícita se produce en un texto de 1905 dedicado a Durero y la representación de la muerte de Orfeo: *Durero y la Antigüedad italiana*. Véase Warburg, Aby, 1932 (trad. 2005, p. 404).

académico-. Por otro lado, será como consecuencia de la inevitable, trascendente e íntima conexión que desde su más temprana infancia Warburg experimenta entre imagen y sufrimiento,⁴ que se inaugura esa aventura exploratoria que marcará toda una deriva vital e intelectual; esto es, la inusitada intimidad intuida entre sujeto e imagen origina una incesante búsqueda por parte de Warburg de los profundos impulsos psicológicos que presuntamente se manifiestan a través de algunos motivos figurados. De este modo, en él, la fusión entre vida y obra resultará crucial, y la una no podrá ser entendida sin la experiencia de la otra; los fantasmas que mediante la imagen pretende perseguir Warburg no dejan de ser los suyos propios -aunque sean imaginados por otro-, ya que su vida está marcada críticamente por apariciones y experiencias vitales relacionadas con ciertas imágenes.

No es de extrañar, entonces, la resuelta actitud tomada por un joven Warburg que decide sumergirse sin ambages en la historia del arte y sus aledaños para indagar en la representación figurada de esos motivos que seducen y arrebatan. Mediante los diferentes proyectos que sobre la interpretación de la imagen desarrolla a lo largo de su vida Warburg tratará de aprehender el conflicto trágico, el sufrimiento existencial inherente a toda condición humana. Una naturaleza que, universalmente y desde la Antigüedad, llama a presencia a una imagen que viaja en doble sentido -como a través de una puerta guardada por Jano-: la representada y la que representa. Así, la resonancia de la imagen encuentra un eco clarividente en un Warburg que, habiendo experimentado su poder y su pregnancia, no renunciará a tratar de integrar en una suerte de sistema holístico todos los saberes que sobre ella, y sobre sí mismo, va adquiriendo y acumulando a lo largo de su vida y de sus estudios. Esta pretensión globalizadora contra el no-sentido abarca toda la obra warburguiana, y se evidenciará de manera muy elocuente en dos de sus trabajos: la *Biblioteca Warburg de estudios culturales*⁵ y el atlas ilustrado *Mnemosyne*.⁶

4 Ya con seis años de edad, durante unas fiebres tifoideas, Warburg sufrió pesadillas pobladas por las extravagantes y disparatadas imágenes que ilustraban una edición de las *Pequeñas miserias de la vida conyugal* de Honoré de Balzac.

5 La biblioteca Warburg, *Die kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, surgió de la acumulación de los libros que el propio Warburg compraba, desde su adolescencia, para satisfacer sus heterodoxos intereses intelectuales. Y era, por tanto, reflejo de la evolución y de la idiosincrasia del su pensamiento. En 1914 abrió sus puertas a la investigación y auspició, entre otros, a intelectuales como Ernst Cassirer, E. H. Gombrich, Erwin Panofsky, Edgar Wind o Fritz Saxl. En 1933, y debido al ascenso al poder de Hitler, la biblioteca fue trasladada a Londres, donde actualmente se encuentra adscrita a la *Universidad de Londres* bajo el nombre de *The Warburg institute*.

<http://warburg.sas.ac.uk/home/>

6 El *Atlas Mnemosyne* supone un proyecto inacabado, truncado por un ataque al corazón que el 26 de

Recapitulando, podría decirse que Warburg es un arqueólogo que examina ciertos restos contenidos en la imagen, un peculiar explorador en busca de ciertos mimbres que subyacen bajo la experiencia integral de la representación figurada. El objeto de sus incursiones está dirigido a aspectos ilógicos, excéntricos, residuales, emocionales o conflictivos que, más allá de la mera apariencia del sistema imaginativo que los contiene, expresen conflictos consustanciales al ser humano. De ahí la fascinación que en su juventud siente por el sufrimiento cristalizado del conjunto escultórico del *Laocoonte*, o su atracción hacia el movimiento excesivo e injustificado -dionisiaco- que ciertos accesorios ornamentales muestran en numerosas obras de arte del *Quattrocento*, o, por poner un último ejemplo, el encantamiento a que es sometido por la extraña aparición de una figura, esa *ninfa*⁷ que tanta importancia tendrá para él.

De la singular comunión vida-imagen surge necesariamente otro aspecto que hace de Warburg un historiador del arte atípico; sus análisis no están dirigidos exclusivamente hacia las imágenes artísticas -escapando así de ese fetichismo que convierte a las obras de arte en las manifestaciones espirituales más representativas y elevadas de la cultura-, sino que se verá seducido por cualquier representación significativa que cautive su interés: antiguos mapas astrológicos, ciertos carteles publicitarios modernos, fotografías de prensa -aparentemente percederas y transitorias para el gran público- o el rudimentario pero significativo dibujo de un indio norteamericano... en definitiva, elementos que puedan ser susceptibles de conformar una historia cultural.

Esta consideración sobre la imagen, crucial en el desarrollo de sus investigaciones, asoma en un momento concreto de su vida, cuando un Warburg hastiado de la inacción que supone bucear en archivos, libros y museos de la vieja Europa decide experimentar *in situ* el funcionamiento de esos aspectos que, encarnados en una imagen externa a la atribución

octubre de 1929 tiene como consecuencia la muerte de Warburg. Se trata de una especie de atlas que presenta constelaciones formadas por diversas fotografías, imágenes culturalmente representativas y someros textos yuxtapuestos, y su pretensión es tejer diferentes relatos con pretensiones holísticas acerca de las más íntimas emociones concernientes al hombre. El nombre *Mnemosyne* hace mención a la deidad griega de la memoria, quien tenía la facultad de conocer el pasado, el presente y el futuro. También se refiere a la mitológica fuente de la memoria, cercana al palacio de Hades. La *Parte II* de esta investigación está dedicada por entero a este atlas.

7 Figura femenina que representa la juventud, la belleza y ciertos aspectos sensuales de renovación y celebración de la vida. Warburg la encontrará de manera intermitente en diferentes representaciones: ya sea en un sarcófago antiguo que representa a las hijas de Licomedes persiguiendo a Aquiles, en el rapto de Cloris por parte de Céfiro mostrado en la *Primavera* de Botticelli o en los retratos sobre Simonetta Cattaneo -o Vespucci- pertenecientes al *Quattrocento*.

intelectual que la ha de considerar o no como obra de arte, atraen sus inclinaciones. Abocado a un viaje físico y también espiritual, Warburg encamina sus pasos hacia el sudoeste de los EE.UU., más concretamente hacia las desérticas regiones de Nuevo México y Arizona, al hogar de los indios *pueblo*, un lugar donde la función mágica de la imagen está íntimamente ligada a las costumbres cotidianas. Allí surgirán, bajo su atenta mirada, ciertas analogías representacionales que tras la piel de las imágenes elaboradas por los *pueblo* aúnan motivos naturales pertenecientes, en principio, a categorías que cualquier europeo consideraría como de diferente orden; algo que llama poderosamente su atención y que, pese a encontrarse ya incluido en su tesis de licenciatura,⁸ es observado ahora fuera de la propia representación artística; en esas relaciones simbólicas mágico-asociativas que los indios establecen con la naturaleza a través de sus vivencias, costumbres, artesanía y ceremonias. De este modo, gracias a la experiencia que supone su trabajo de campo con los *pueblo* y su observación acerca de cómo éstos relacionan diferentes aspectos de su cosmología por medio de motivos análogos -como cuando identifican, por poner un ejemplo, el tejado escalonado de sus casas con el rayo, y éste a su vez con la serpiente *numen meteorológico*⁹-, queda en cierta manera corroborada esa afinidad entre motivos que Warburg ya había observado en su disertación universitaria sobre Botticelli¹⁰; un aspecto que vertebrará y dará cohesión a sus posteriores trabajos gracias a una transposición analógica que le permite rastrear elementos motivicos que permiten hermanar unas imágenes, no ya artísticas sino culturales, con otras, -y, evidentemente, a éstas con él mismo-.

Precisamente, guiado por ese hilo de Ariadna fundamentalmente compuesto por el viaje fantasmático¹¹ de ciertos motivos imaginativos, Warburg emprende una trayectoria vital hacia la interpretación de y por la imagen a través de numerosas investigaciones sobre el Renacimiento italiano -*Sandro Botticelli o El arte del retrato y la burguesía florentina*-, o sobre la cultura florentina y flamenca y la transmisión en torno al eje norte-sur -*Intercambios artísticos entre el norte y el sur en el siglo XV o Arte flamenco y primer*

8 Entre los años 1889-91 Warburg desarrolla su tesis de licenciatura. Ésta versará sobre dos cuadros del pintor renacentista Sandro Botticelli: el *Nacimiento de Venus* y la *Primavera*. Como veremos posteriormente, la transmisión de motivos análogos entre la Antigüedad y ciertas obras del *Quattrocento* es uno de los motores fundamentales de esa tesis.

9 Véase el capítulo 3 de este texto *Aby Warburg y sus aproximaciones antropológicas en Norteamérica*.

10 Disertación a la que está dedicada el capítulo 2 de esta investigación.

11 Lo fantasmático entendido como presencias pretéritas que aparecen y reaparecen aquí y allá a lo largo del tiempo.

Renacimiento florentino-, o sobre Durero *-Durero y la Antigüedad italiana-*, o sobre astrología *-Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara o Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero-...* hasta llegar, en 1918, a “un estado mixto maníaco-depresivo”¹² que llevó a su internamiento en la clínica Bellevue, en Kreuzlingen, en 1921, donde estuvo al cuidado del psiquiatra Ludwig Binswanger hasta 1923.¹³

Pues bien, después de viajar a través de esas analogías posibles que le brindan las imágenes acumuladas a través del tiempo -el suyo y el de una historia cultural-, de experimentar esas resonancias profundamente emotivas que en él despierta la representación figurada y de haber quebrado y recuperado su salud psicológica, Warburg llega a ese titán que dará nombre a su último e inacabado proyecto, el *Atlas Mnemosyne*; un viaje que se inicia con una acumulación física, cuando a muy temprana edad Warburg comienza a atesorar ciertos libros e imágenes que posteriormente darán lugar a su biblioteca, y que termina con la proposición de ese juego interpretativo que dotará de nuevos relatos y significados al bosque de lo acumulado -el referido Atlas-.

De manera análoga, desde esta investigación pretendemos respetar ese dibujo de dos personajes; ése que primero busca, reúne e interpreta y aquél que, a continuación, genera sentidos desde la puesta en juego de una revisión necesaria de lo anterior. Por eso este trabajo está dividido en dos partes: una ocupada en un primer Warburg que va atesorando e interpretando experiencias, ideas e imágenes, y otra dedicada a otro Warburg, aquél que establece el juego propuesto por el *Atlas Mnemosyne* y que se comporta como un demiurgo generador de nuevos sentidos -componiendo una figura que se hace interpretar por otro y que, escurriendo el bulto en la propia autonomía de la imagen, hará interpretar al otro-. El primer Warburg es un visionario que no sólo se adelanta a su tiempo, sino que, además, superpone diferentes tiempos alrededor de unos motivos que, aunque deambulen a lo largo de la historia de la imagen, son esencialmente estáticos y arcaizantes -en una conciliación de tiempos pretéritos, tiempos cristalizados y tiempos venideros-. Es decir, Warburg actúa como rastreador de aquello esencial que es preservado en y por la imagen y que a la vez pertenece y conforma al sujeto trágico que imagina. Por otra parte, el segundo Warburg

12 Biswanger, Ludwig y Aby Warburg, 2005 (trad. 2007, p. 17).

13 Para más información sobre la enfermedad mental de Warburg véase Biswanger, Ludwig y Aby Warburg, 2005.

actúa ya, gracias a ese oráculo que es el *Atlas Mnemosyne*, como un vidente; alguien que revela lo que fue y lo que ha de venir, pero a la manera de Hermes, sin revelar nunca del todo una verdad que, por otro lado, no existe.

A todo lo anterior hay que añadir que nuestro acercamiento a la figura de Warburg tratará de postularse como una conciliación. Dada su extremada heterogeneidad y complejidad, y observado retrospectivamente, el pensamiento warburgiano ha sido considerado de maneras muy diferentes. En su *Aby Warburg. An Intellectual Biography*,¹⁴ E. H. Gombrich esgrime un Warburg que, con actitudes cercanas al positivismo, lucha por aclarar la irracionalidad y las oscuridades de la psique. Sin embargo, otros autores como Georges Didi-Huberman, Edgar Wind o Margaret Iversen, consideran que Warburg se encuentra más cerca del Nietzsche de *El origen de la tragedia*,¹⁵ con lo que Warburg no aspira a una ascensión metafísica, sino más bien a un viaje hacia el interior de ciertos mecanismos psicológicos inherentes al individuo. Desde aquí veremos como en realidad es posible -e incluso necesario- entender a un Warburg desde el otro, en esa humanización especular e inevitable que supone el confrontar dos aspectos que, aunque contrapuestos, conviven en un mismo mimbre y bajo un mismo nombre. Una misma polaridad que será también fundamental en sus análisis. De hecho, uno de los aspectos estructurales fundamentales en sus escritos es esa dedicación a explorar mediante el análisis de la imagen esa tensión trágica y existencial inherente a ciertas polaridades: “logic-mind/body, reason/sense experience, logos/pathos and so on”¹⁶. En realidad polaridades propias que articulan cualquier relato y que observadas también en la imagen transmiten, gracias a su contradicción inherente, ese impulso psíquico, esa acción primera escamoteada ya por la representación de tejidos psicológicos, resonancias íntimas o recurrencias a modelos anteriores. Es decir, la imagen es el síntoma de una pérdida.

En definitiva, lo que Warburg hace es tratar de dar cuenta de la íntima relación que se establece durante ese lapso atemporal en que coinciden el inaprehensible conflicto trágico y existencial que aqueja a la condición humana y un sujeto imaginado que, a su vez, imagina, construye y recrea su representación figurada por medio de unos motivos supervivientes.¹⁷

14 Hasta el momento una de las obras más exhaustivas sobre Warburg:
Gombrich, E. H., 1970.

15 Como se verá más adelante un texto con una poderosa influencia en Warburg.

16 Iversen, Margaret, 1998, p. 215.

17 *Nachleben*, concepto que hace referencia a la supervivencia o, más bien pervivencia, de ciertos motivos

Objetivos

En torno a Warburg gravita una hipótesis fundamental que es de la que aquí partimos: la función de la imagen como relato psicológicamente coherente respecto tanto a la biografía del individuo imaginado como a la historia de la colectividad que imagina.

En esta investigación trataremos de ver hasta que punto puede ser llevada esa coherencia; si es capaz de integrar esas nociones acerca de lo trágico y del sufrimiento emocional *-Pathosformeln-*, o esa empatía o resonancia simpática que suscitan ciertas imágenes que viven más allá del tiempo *-Nachleben-*, o esa polaridad que se da tanto en el desarrollo como en los elementos del relato... Todo de la mano de una personalidad única e intuitiva, la de Warburg.

Para desenredar la madeja centraremos nuestro interés en dos aspectos fundamentales de su trayectoria. Por un lado, el interpretativo, tanto por parte del sujeto que imagina como por parte de la propia imagen que erige y representa al sujeto -a esta faceta está dedicada la *Parte I* de este texto-. Por otro, y a esto está dedicada la *Parte II*, su dimensión como generador de sentidos; o como demiurgo que participa activamente en la elaboración de curiosos juegos de sentido y trampantojos imaginativos¹⁸ que, lejos de hacer ver lo que no está, tratan precisamente de intuir esas inherencias trágicas y existenciales comprendidas por la imagen a través de la elaboración de relatos psico-históricos. Esta investigación quedará dividida, entonces, en dos grandes bloques o partes que convergirán finalmente en una conclusión de carácter general.

De todas maneras, antes de indagar en Warburg y su universo se antoja necesario un preámbulo que, a pesar del aparente aislamiento respecto al resto del texto, supone acercarse a un determinado marco histórico-geográfico que permitirá mayor precisión al contextualizar sus ideas y su figura. En él analizamos los conceptos estéticos del romanticismo alemán y de sus filósofos y literatos contemporáneos, desde Georg Hamann o Kant, hasta Nietzsche; matizando algunos aspectos de una época en ebullición que dejará una impronta inevitable en pensadores e intelectuales posteriores -el propio Warburg-. Este preámbulo se dibuja, además, como un recorrido de lo estético que nos permitirá intuir y

procedentes de la Antigüedad pagana y que Warburg encuentra a lo largo de la historia ya no del arte, sino de la imagen en general.

18 Nos referimos al *Atlas Mnemosyne* de Warburg.

comprender mejor ciertos y necesarios fantasmas no sólo en muchas de las actitudes de Warburg, sino también en las de los mentores espirituales que le influenciaron y rodearon. Después del preámbulo comienza, con una concisa aproximación biográfica a los primeros años, juventud y etapa formativa de Warburg, la primera parte *-Parte I-* de este trabajo. En ella pretendemos tres acercamientos al pensamiento warburgiano.

El primero consiste en la aproximación a esas nociones e ideas que ciertos tutores espirituales transmiten a un joven Warburg y que influirán en éste de manera fundamental a la hora de establecer su posterior marco epistemológico. Desde la representación del sufrimiento emocional según Gotthold Ephraim Lessing, o desde esa polaridad entre Dioniso y Apolo de la que da cuenta Friedrich Nietzsche en *El origen de la tragedia*, o desde la visión de la historia cultural a través del arte que propone Burckhardt, o desde el método filológico de Hermann Usener hasta la fragmentación dinámica entre lo psico-individual y lo psico-social de Karl Lamprecht o la *entificación* y la *personificación* de Tito Vignoli...

El segundo acercamiento comienza analizando la influencia de Theodor Friedrich Vischer y sus ideas sobre la naturaleza del símbolo para pasar después al tema central: su disertación universitaria sobre Botticelli. Una tesis donde ya se prefigura toda su problemática posterior y donde su interés vital por la imagen le conduce, partiendo de los cuadros *Nacimiento de Venus* y *Primavera*, y aplicando diferentes aspectos de las influencias referidas anteriormente, a través de diferentes expresiones espirituales del *Quattrocento* comunicadas entre sí por ciertos motivos provenientes de una Antigüedad pagana -ese movimiento ondulante y excesivo de elementos ornamentales como paños o cabellos, o la figura de la *ninfa*-. Bajo la mirada de Warburg estos motivos se dibujan como poseedores de una cierta corriente psíquica o anímica que late y sobrevive a lo largo de la historia; esas *Pathosformeln* o fórmulas patéticas que encarnadas de manera figurativa e intermitente a lo largo de la historia despiertan, a través de una íntima resonancia con el espectador o el artista o el que las recrea, el afecto o la empatía hacia el espíritu de una época, de todas las épocas en realidad, en un vivir después de su tiempo *-Nachleben-* o en una superposición de tiempos; en ese impulso psíquico primigenio perseguido.

Por último, el tercer abordaje parte de las vivencias con tintes antropológicos que Warburg experimenta durante su estancia con los indios *pueblo*. A través de un viaje iniciático por

Nuevo México y el desierto de Arizona surgirán interesantes cuestiones acerca de la naturaleza de la representación simbólica gracias a la observación de esa asociación mágica que los indios establecen cotidianamente con su entorno a través de imágenes y danzas ceremoniales. Es decir, Warburg parte en busca de un contexto pagano, el de los indios *pueblo*, en el que las imágenes tienen todavía una función y una vigencia activas, fuera de museos, archivos o tranquilos análisis ralentizados -e intelectualizados- gracias a ciertas cristalizaciones culturales de la imagen -fotografías, cuadros, libros...-. Además, durante su viaje a Norteamérica se hace evidente un aspecto importante: para Warburg la historia de la cultura, no ya sólo del arte, no puede ser trazada únicamente por medio de aquellas imágenes que son consideradas como artísticas, si no que, en realidad, cualquier imagen es susceptible de ser síntoma cultural y significativa de un trayecto antropológico. Esto último resulta ser un aspecto fundamental para entender su posterior Atlas, lugar donde imágenes artísticas y no artísticas cohabitan, cobran vida y transcurren fusionando relato histórico y analogía -como sucede con los *pueblo*, aunque en este caso el chamán sería el propio Warburg-.

Por otro lado, la segunda parte de esta investigación -la *Parte II*- está dedicada casi por entero al último e inacabado proyecto de Warburg: el *Atlas Mnemosyne*. Mediante éste, se propone un tablero de juego -en realidad varios- compuesto por una serie de imágenes ordenadas y agrupadas de una manera particular, y donde una subjetividad, la de Warburg, ordenará y trazará un recorrido existencial, buscando, desde él y hacia los demás, la verdadera expresión que de la vida anímica dan cuenta las imágenes propuestas. Como veremos, desde la cualidad caleidoscópica del Atlas se pretende una multivocidad de relatos que finalmente han de convergir en uno sólo: el de Warburg, que es el nuestro. Warburg, erigido así en demiurgo generador de sentidos, sigue siendo intérprete, pero también quiere ser interpretado. El gran Juego que supone *Mnemosyne* desemboca en un exceso de significados siempre abierto; lo que nos lleva y nos trae, lo que desconocemos y nos conoce, es que, aunque el Juego no puede ser nunca el mismo, siempre es reconocible.

Pero, antes de adentrarnos en el Atlas hay que esclarecer su contexto; una serie de precedentes e influencias que, personalizadas en torno a figuras como la de Jacob Burckhardt -importantísima su influencia en el planteamiento del *Atlas Mnemosyne*-, trazan un recorrido que hermana la historia cultural con la historia del arte. De hecho, desde un

cierto punto de vista, el Atlas puede ser visto como una construcción imaginativa de una resonante historia cultural, a la manera de un oráculo de la memoria. Como no podía ser de otro modo, la historia de las imágenes camina de la mano de la historia cultural; la habitual paradoja que supone el que la imagen comprenda al sujeto histórico-cultural, y sea a su vez creada por éste, establece varias lecturas paralelas en el Atlas: un relato imaginativo que nos explica y que explicamos, una experiencia inherente a toda condición humana -como animal simbólico-, una historia de hechos figurados representados, la historia de la propia imaginación, la búsqueda de los mecanismos transformadores de la imagen a lo largo del tiempo... Todas estas cuestiones, y más, son susceptibles de arremolinarse al observar detenidamente el Atlas Mnemosyne. Es, en ese estar siempre embarcados hacia un exceso inagotable, donde residen la fuerza y la modernidad de los trabajos de Warburg -y del Atlas Mnemosyne en particular-.

Para terminar, y volviendo a términos más generales, lo que nos interesa es situar el punto de inflexión que respecto a la historia del arte supone la figura de Warburg. Una figura que desde el principio trasciende las teorías clásicas sobre la belleza y el arte provenientes de autores como Winckelmann y Lessing, y cuyas cuestiones respecto a la imagen están impregnadas de un carácter ontológico, un anhelo de aquello esencial, una manera de observar peligrosamente el *pathos* representado que va más allá de la dicotomía trágica entre lo apolíneo y lo dionisiaco.¹⁹

A lo largo del presente trabajo, pretendemos que Warburg se vaya dibujando como una especie de visionario -*Parte I*- que acaba convertido en vidente -*Parte II*-, y que siempre intuye, bajo sus peculiares maneras hermenéuticas, la íntima, compleja y fluida conexión entre la propia vida y la imagen estudiada, esto es, el transcurrir psíquico o anímico que se da en ciertas representaciones.²⁰

Nuestro trabajo consiste en revisitar una vez más esa idiosincrásica visión de Warburg que, escapando en cada línea de sus textos a la sistematización o a la homogeneidad de un método establecido, está despertando actualmente del ostracismo al que había sido sometida durante décadas. Pues aunque su legado es sospechado en los escritos de Ernst Gombrich,

19 Gombrich, E. H., 1970 (trad. 1992, p. 10).

20 Warburg estuvo influido por las corrientes psicológicas que pululaban a su alrededor, sobre todo por las ideas de Theodor Friedrich Vischer y su *Das Symbol*, 1887. Para Vischer, el símbolo era agente mediador entre lo psicológico y lo cultural.

Edgar Wind, Erwin Panofsky o Fritz Saxl, estos últimos han llegado, según algunos, a un agostado e iconográfico callejón sin salida -con la excepción de Wind-.²¹ De hecho, la rehabilitación de la óptica warburguiana parece ser necesaria si nos atenemos a las publicaciones que sobre él han ido apareciendo últimamente. Autores como Charlotte Schoell-Glass,²² Martin Warnke,²³ Margaret Iversen,²⁴ David Freedberg,²⁵ Georges Didi-Huberman²⁶ o José Francisco Yvars,²⁷ por citar algunos, esgrimen, bajo renovadores y muy diversos puntos de vista, la total actualidad, vigencia y potencia de la figura y los análisis de Warburg, escapando así del molde academicista al que fueron sometidos en las visiones más escolásticas y retrógradas de sus primeros discípulos.

Nosotros nos acercamos ahora, desde aquí y una vez más, a los fértiles y dinámicos trabajos de un Warburg que, huyendo en lo posible de preestablecidas jaulas teórico estructurales, supeditantes y alienantes, propone unas interpretaciones siempre tan abiertas como imposible de cerrar es lo interpretado.

21 El propio Wind, también él autor inclasificable, critica la actitud de Ernst Gombrich respecto a la figura de Warburg. Véase el Apéndice “Una reciente biografía de Warburg” en su *The Eloquence of Symbols: Studies in Humanist Art*, 1983 (trad. 1993, pp. 159-168).

22 Schoell-Glass, Charlotte, 2008.

23 Editor de la última versión del Atlas Mnemosyne:
Warburg, Aby, 2003.

24 Iversen, Margaret, 1998.

25 Freedberg, David, 2013.

26 Didi-Huberman, Georges, 2002.

27 Yvars, José Francisco, 2010.

Preámbulo

Una atmósfera romántica

Según Rüdiger Safranski, “la historia del Romanticismo alemán comienza en el año 1769, en el momento en que Herder se hizo a la mar para viajar a Francia, adonde llegó tras una precipitada travesía, a la manera de un fugitivo, harto de la vida opresiva de Riga, donde el joven predicador tenía que discutir con los ortodoxos y verse envuelto en enojosas contiendas literarias. En el trayecto se le ocurren ideas que le darán alas y se las darán también a otros.”²⁸

De una manera imperativamente espiritual, Johann Gottfried von Herder (1744-1803) escapa como fugitivo de un otro. Está cansado de libros y discusiones, y con la intención de dejar atrás el hastío de lo conocido decide emprender un viaje hacia un devenir de simbólica incertidumbre, el mar. De este modo, un Herder impelido psicológicamente huye hacia una nueva “inmersión” en el hombre, hacia ese consuelo o caída que, frente a lo ordinario, el Romanticismo buscará en ámbitos maternos e íntimos, oníricos, recogedores y oscuros. No es ésta, entonces, una huida hacia delante, sino un caminar hacia un enfrentamiento vehemente y dinámico con la manera en que el propio individuo tomará conciencia sobre sí mismo.

Comenzamos, pues, con un viaje que, partiendo desde Herder, nos adentrará someramente en un recorrido a través del edificio romántico junto con sus aledaños, sus periferias y sus postrimerías. Según Ernst Cassirer, “bien podemos llamar a Herder el Copérnico de la historia”,²⁹ con una manera de enfrentarse a ésta desde la poesía y, como casi se podría decir, desde un deambular que oscila entre la palabra -a la que no se renuncia- y la experiencia -vivificación-. Las maneras históricas de Herder están preñadas de lo que será un aspecto importante en el transcurso del Romanticismo a lo largo del siglo XIX, esto es, esa pretendida subjetividad que el individuo proyecta hacia los acontecimientos -inmanencia- y la resistencia al no-sentido -trascendencia-. Así se presenta una de las actitudes vertebradoras del siglo: esa búsqueda, ese “anhelo por lo infinito”³⁰ que el destino individual condena irremediabilmente al fracaso y a la caída.

28 Safranski, Rüdiger, 2007 (trad. 2009, p. 13).

29 Cassirer, Ernst, 1957 (trad. 1993, p. 267).

30 Berlin, Isaiah, 1965 (trad. 2000, p. 34).

Pero echemos un vistazo, ilustrado por las poéticas palabras de un amigo de Herder, sobre las actitudes que conforman una genérica disposición -que más tarde matizaremos- de este pequeño esbozo que sobre el espíritu romántico vamos representando:

[...]

En las noches frescas de amor
en que te engendraron y engendras,

te viene extraña sensación
mientras brilla, quieta, la vela.

Entonces ya no estás rodeado
de las sombras de las tinieblas,
te lleva un deseo renovado
arriba, a una unión más cimera.

La distancia no te es estorbo;
hechizado, vienes volando,
y al final, de la luz ansioso,
mueres, mariposa, quemado.

Así, mientras no hagas tuya
la consigna: ¡muere y deviene!
sólo serás un turbio huésped
en la tierra oscura.

[...] ³¹

Así, la fresca y maternal noche es el receptáculo que tratando de envolver en una oscuridad circular mantiene, sin embargo, una hendidura luminosa. Y es a través de esta hendidura que la llama atrae y quema a la polilla Ícaro. Pero la atracción por la luz y el posterior quemar

31 Goethe, Johann W., 1953 (trad. 1998, p. 56).

de este fuego no representan sólo el fracaso o la caída de un destino individual, sino también la regeneración de ese impulso que la historia o la literatura, o nosotros mismos, tratamos de establecer bajo el viaje que emprenden personajes como Herder, o Fichte y Schelling, o el propio Goethe.

Un claro ejemplo de lo anterior, que no deja de ser un final esperanzado, se refleja en el tratamiento que Gotthold Ephraim Lessing (1729-81) y, sobre todo, Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) van a dar a la propia leyenda de Fausto. Tanto la versión del impresor Spies de Frankfurt (1587) como la de Christopher Marlowe (1598), cuentan la historia de un Fausto que “sucumbe a las astucias del demonio”³²; sin embargo, en las versiones de Lessing (1760) y de Goethe -terminada en 1831- nos encontramos con un Fausto que, finalmente, se redime y, aunque muerto, escapa de Mefistófeles.

Así, la literatura y el arte románticos no sólo se van a nutrir de leyendas o mitos. También tratarán de generar los suyos propios mediante la *romantización* de la vida -Novalis- y de las experiencias de ciertos individuos. De hecho, la salida de Riga por parte de Herder y su *lanzarse al mar*, “brindó al joven Goethe el modelo para la escena en el cuarto de estudio del 'Fausto originario', que había surgido bajo la impresión del primer encuentro con Herder: '¡Ay!, ¿todavía estoy encerrado en la prisión? / [...] / Limitado por libros y más libros, / [...] / ¡Huye! Sal fuera, hacia la dilatada región...!'. Del mismo modo que Fausto escapa por un boquete en el muro de su sofocante cuarto de estudio, también Herder había huido de la catedral de Riga.”³³ Pero, ¿qué se esconde tras estas actitudes? ¿dónde reside el espíritu romántico?; como se pregunta Isaiah Berlin: “¿cuando me refiero al romanticismo estoy reseñando algo que ocurre históricamente, como parezco sugerir, o es tal vez un marco mental permanente no exclusivo ni monopolizado por una época en particular?”³⁴

Aunque Safranski escribe que “lo romántico es una actitud del espíritu que no se circunscribe a una época”,³⁵ parece que el siglo XIX es un terreno abonado para una subjetividad interpretativa que configura una suerte de historia vivificada. Y si lo romántico en cuanto a sede de lo desconocido y de lo irracional, del mito y de lo pagano, de la exaltación del yo subjetivo y del pensamiento residual, camina de la mano de algunas

32 Palau Ribes, Francisca, “Introducción” en Johann W. Goethe, 1808-32 (trad. 1999, p. XXXIII).

33 Safranski, Rüdiger, *Op. cit.* (trad. 2009, p. 23).

34 Berlin, Isaiah, *Op. cit.* (trad. 2000, p. 24).

35 Safranski, Rüdiger, *Op. cit.* (trad. 2009, p. 14).

manifestaciones humanas que se dan a lo largo de la historia, es durante el siglo XIX cuando encuentra un contexto apropiado, el mismo que supone, para el Herder de la segunda mitad del siglo XVIII, un mar desértico y exento de libros y de gentes; o lo que es lo mismo, la existencia de un pretendido paraje donde escuchar la propia voz porque, de alguna manera, lo ordinario ha sido desterrado o sublimado. Y esto no está muy lejos de las palabras de Novalis (1772-1801) que encarnan lo romántico: “En cuanto doy alto sentido a lo ordinario, a lo conocido dignidad de desconocido y apariencia infinita a lo finito, con todo ello romantizo.”³⁶

En Novalis encontramos tanto la ya mencionada búsqueda de trascendencia como la fuente que otorga un sentido: el propio sujeto. Si lo ordinario ha de ser excedido por un “alto sentido”, si lo desconocido ha de residir en lo conocido, y si lo infinito subyace en lo finito, entonces, el sujeto también tratará de ser todos los otros. A través de este esbozo de Novalis podemos interpretar la huida de Herder. Y tenemos así dos actitudes, una desde la palabra y otra desde la acción, que se muestran como necesarias y desintoxicadoras.

Pero estas actitudes de Herder y de Novalis no surgen de la nada. Sino que, como veremos a continuación, tienen un pórtico, una antesala. Y, si Herder y el Kant de la *Crítica del juicio* (1790) serán decisivos como punto de ignición de lo que será la época romántica, autores como Berlin o Safranski apuntan a una llama predecesora,³⁷ Johann Georg Hamann, también llamado “El Mago del Norte”.

Johann Georg Hamann, “El Mago del Norte” (1730-88)

Hamann conoció al joven Herder en Riga. Le daba clases de inglés. Y le enseñó a apreciar a Shakespeare y a Homero. Herder nunca olvidó esta relación y siempre dio cuenta de ella.³⁸

Hamann fue un pensador bastante excéntrico que provocó una suerte de fascinación sobre el mundo intelectual de la segunda mitad del siglo XVIII. “Ejerció una extraña fama a la que

36 *Ibid.* (trad. 2009, p. 15).

37 Berlin, Isaiah, *Op. cit.* (trad. 2000, p. 73).

38 Izuzquiza Otero, Ignacio, 2005, pp. 78-79.

sucumbieron Goethe, Herder, Mendelssohn, Jacobi, Hegel y Schelling, entre otros.”³⁹ O lo que es lo mismo, algunas de sus ideas contienen el germen de aspectos importantes que se desarrollarán durante el siglo XIX. Hamann, al igual que Kant, nace en el seno de una familia pietista y “tras aprender las primeras letras en su casa y acumular conocimientos de modo autodidacta, [...] estudia durante seis años en la universidad de Königsberg (1746-52).”⁴⁰

Comenzó estudiando filosofía y teología a la edad de 16 años, y, aunque después cambió y comenzó a estudiar derecho, le interesaban principalmente la literatura, la filología y la retórica -leía incluso sobre matemáticas y ciencia-. Dejó la universidad sin completar sus estudios.⁴¹

Su iconoclasta manera de pasar por la universidad, sin la obtención de un título y con una acumulación de saberes aparentemente variopintos y paradójicos, y su relativamente desconocida obra, muestran un filósofo que huye de lo académico, de las conclusiones acabadas y del orden. Un filósofo que fue, como casi no podía ser de otra manera, un feroz crítico de la Ilustración y del predominio de la razón abstracta. Al igual que había hecho Rousseau, Hamann protestaba contra el pensamiento newtoniano, pues consideraba que la tiranía de una razón abstracta coartaba la propia esencialidad del hombre y su dimensión espiritual. No en vano, Isaiah Berlin tituló su ensayo sobre Hamann de la siguiente manera: *The Magus of the North: J.G. Hamann and the Origins of Modern Irrationalism* (1993), en el que Hamann es configurado como un “autor imposible”⁴² y no carente de ese atractivo que siempre ejerce el malditismo.

Buceando superficialmente en sus obras e ideas, vamos a adentrarnos sin grandes honduras en el que es, quizás, uno de los aspectos más interesantes e influyentes de Hamann: su visión sobre los mitos. Según Berlin:

39 *Ibid.*, p. 73.

40 *Ibid.*, p. 84.

41 “He began study in philosophy and theology at the age of 16, changed to law but mainly read literature, philology, and rhetoric, but also mathematics and science. He left university without completing his studies.”

En Griffith-Dickson, Gwen, 2008, <http://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/hamann/>.

42 Izuzquiza Otero, Ignacio, *Op. cit.*, p. 76.

Él fue uno de los primeros [...] en señalar que los mitos no eran narraciones falsas sobre el mundo, ni malignas invenciones de personas con pocos escrúpulos que buscaban llenar de polvo los ojos de los hombres, ni bonitas ornamentaciones inventadas por poetas para decorar sus mercancías. Los mitos eran el modo en que los seres humanos expresaban su sentido de lo inefable, los misterios inexpresables de la naturaleza, y no había ningún otro medio en el que pudieran expresarse.⁴³

Hamann aparece como un “irracionalista místico”,⁴⁴ un precursor que considera el relato mitológico como representación simbólica de lo inefable, de aquellos fenómenos inexplicables y misteriosos que suceden a nuestro alrededor. Con él, al igual que ya sucediera con Gianbattista Vico (1660-1744), se prefigura la idea de que el lenguaje simbólico o poético es anterior al lenguaje racional. De hecho, Vico, según Raymond Bayer, “concluye que la poesía es propiamente el lenguaje de los hombres primitivos. La poesía primitiva, las epopeyas y leyendas de Homero son pues, según él, una expresión de la vida de hombres primitivos, no la obra de filósofos. La poesía ha precedido, afirma Vico, toda actividad filosófica o racional”⁴⁵. De este modo, tanto Hamann como Vico se anticipan al mito vivo que, más adelante, Friedrich Schiller (1759-1805) reivindicará frente a la alegoría vacía en su poema *Los dioses de Grecia*.

Esta posición de Hamann respecto a lo mítico, aunque ciertamente impopular en su contexto, no será tan extraña a principios del siglo XIX, cuando comienza la reivindicación, la revisitación y el estudio de los mitos por parte de autores como Friedrich Schlegel, Joseph Görres o Friedrich Hölderlin -y que continuará en autores como Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Hermann Usener, Tito Vignoli o Theodor Friedrich Vischer-. Pero además, Hamann atesora otras maneras que representan algunos de los mimbres de lo que será el Romanticismo del siglo XIX.

En el ensayo que Hegel escribe sobre él, titulado *Hamann Schriften* (1828), se nos presenta a un Hamann que “no ha salido de la esfera del sentimiento y de la individualidad para elaborar un sistema general, [...]. Más aún, en Hamann todo se encuentra dominado por la

43 Berlin, Isaiah, *Op. cit.* (trad. 2000, p. 76).

44 Izuzquiza Otero, Ignacio, *Op. cit.*, p. 81.

45 Bayer, Raymond, 1961 (trad. 1993, p. 216).

subjetividad.”⁴⁶ Aparecen, pues, tres términos que serán fundamentales en el movimiento romántico: sentimiento, individualidad y subjetividad. Según Hegel, los escritos de Hamann son tan inconexos y de “un estilo tan particular, que el mismo Hamann se convierte en 'su' propio estilo.”⁴⁷ Estas valoraciones no suponen ningún menosprecio para Hamann, más bien al contrario, pues él mismo era un defensor acérrimo de los aspectos particulares frente a los generales. Esto último no es de extrañar, ya que el ejercicio del lenguaje simbólico o poético del que Hamann es un apologeta atribuye singularidad a lo simbolizado y escapa del concepto generalizador. Además, para Hamann no se puede -ni se debe- renunciar a una capacidad simbólica que no está, al contrario que la razón abstracta, exenta de componentes afectivos ininteligibles.

Para nuestro autor, el mundo y el ser humano eran tales porque constituían una invitación a la interpretación incesante de la multivocidad. Algo que, evidentemente, se oponía a la claridad de la razón ilustrada y al poder que ejercía para hacer del individuo concreto un mero sumando de una serie uniforme. Esto resultaba insoportable para Hamann. El “Mago del Norte” luchó contra todo tipo de poder que pretendiera aniquilar al individuo. Por ello mantuvo la exigencia de una interpretación constante y siempre abierta como espacio de libertad, pero también como espacio de dolor y paradojas.⁴⁸

La inclinación a lo subterráneo

Después de la muerte de Hamann, en la segunda mitad del siglo XVIII, sus ideas acerca de la asfixia y la intoxicación que produce el racionalismo extremo encuentran, en la sociedad de la época, una imagen especular; hay una tendencia casi popular -aunque no sea explicitada- a lo subterráneo, y se producen huidas a un cierto espacio oscuro frente al triunfo de la ciencia.

[...] el racionalismo fue tan lejos que -como ocurre frecuentemente en estos casos- el sentimiento humano, al encontrarse bloqueado por un racionalismo de este tipo, buscó una

46 Izuzquiza Otero, Ignacio, *Op. cit.*, p. 81.

47 *Ibid.*, p. 81.

48 *Ibid.*, p. 108.

salida por otras direcciones. Cuando los dioses olímpicos se vuelven demasiado mansos, racionales, normales, la gente comienza, bastante naturalmente, a inclinarse por dioses más oscuros, más subterráneos. Esto es lo que sucedió en el siglo III antes de Cristo en Grecia y es también lo que empezó a tener lugar en el siglo XVIII.⁴⁹

Este interés hacia ciertas tendencias esotéricas y oscuras, como la querencia hacia lo misterioso o el interés por la magia y el sueño, crece y se desarrolla en la segunda mitad del siglo XVIII, algo que resulta paradójico respecto a un entorno iluminista e ilustrado. En este contexto la figura de Hamann se dibuja como un oráculo que advierte de los peligros de la depresión de lo espiritual, pero ya el mito prometeico va decayendo de manera generalizada y parece que, bajo la sombra proyectada por un racionalismo asfixiante, se va prefigurando la denominada generación romántica. Los anhelos residuales del hombre que la ciencia no consigue apaciguar son dirigidos hacia otros derroteros. Y se produce una huida del orden y del buen gusto, de la simetría y de un arte de arquitecturas racionales; una huida, en definitiva, de lo acotado y de lo finito. Pero para esta huida presuntamente aventurera se necesita un andamiaje, una representación que permita su realización sin riesgo. Y he aquí que la manera menos peligrosa es la inmersión en una lectura de paisajes lejanos y oníricos, o en un ciclo de aventuras, o en una novela de viajes y progresiones personales, o en la relectura de historias mitológicas acerca de dioses y héroes paganos. De esta manera, como era de esperar, la lectura y la escritura harán presa en jóvenes ansiosos de experiencias vitales e iniciáticas, o en una aburrida “muchacha que lee en el sofá, -y- que devora novelas”,⁵⁰ o en opulentos burgueses no tan satisfechos de su rutina diaria como pudiera parecer. Las representaciones de otros mundos alejados del hastío, la rutina y lo predecible acercan la posibilidad de trascender ficticiamente la monotonía, y aparece la posibilidad del arrebató, de la sorpresa, de lo extraño, de vivir aventuras cómodamente y de sumergirse en dulces misterios.

Las extraordinarias proezas que habían realizado los navegantes y descubridores ingleses, los pioneros en América y los cabecillas de la Revolución francesa, el público alemán las experimentaba por lo regular en una mera reproducción y en la forma sustitutiva de la

49 Berlin, Isaiah, *Op. cit.* (trad. 2000, p. 73).

50 Safranski, Rüdiger, *Op. cit.* (trad. 2009, p. 47).

literatura. En una carta a Merck, Goethe constata lapidariamente que “el público honorable conoce todo lo extraordinario tan sólo a través de las novelas” (11 de Octubre de 1780).⁵¹

Todos estos deseos sublimados por medio de la literatura, todas las corrientes subterráneas que se mueven bajo la apariencia ordenada de finales del siglo XVIII, todos los anhelos hacia una noche maternizada de intimidad y recogimiento, dibujan una reivindicación de lo trascendente, de lo místico. Pero en la última década del XVIII aparece quien no se conforma con la sublimación literaria y quiere “derribar por completo los muros de la separación entre literatura y vida. Friedrich Schlegel y Novalis acuñan para esta empresa el concepto de romantizar *-Romantisieren-*. Toda actitud de la vida ha de impregnarse de significación poética, ha de dar forma intuitiva a una peculiar belleza y manifestar una fuerza de configuración que tiene su 'estilo', lo mismo que un producto artístico en sentido estricto. [...] Hay que inyectar poesía en la vida.”⁵² Véase el ejemplo anterior de un Herder que *romantiza* -aún sin saberlo- y parte de Riga intempestivamente -o eso nos gustaría- hacia el mar, hacia lo que otros encuentran en la lectura pero no se atreven a vivificar.

Kant, la antesala del espíritu romántico

La inyección de poesía en la vida, al igual que otras actitudes románticas, no aparece de repente. La figura de Kant tiene mucho que ver en todo esto; no en vano, Kant y Herder fueron -en opinión de Isaiah Berlin- los verdaderos padres del romanticismo.⁵³ De hecho, la *Crítica del juicio* (1790) kantiana será tremendamente importante para el desarrollo de la visión estética de ese romanticismo. Kant, considerado un racionalista, partirá del sujeto y tratará de sentar bases científicas que aborden temas metafísicos y trascendentales. Pero, precisamente en este proceso, uno de los problemas kantianos que más interesante resulta es el de dónde, cuándo y cómo comienza la libertad de un individuo que deja atrás al resto -y con ellos a lo formal y a lo canónico- y que preconiza muchos aspectos que se desarrollarán en la concepción artística del sujeto romántico. La obra de arte parece ser el resultado, según

51 *Ibid.* (trad. 2009, p. 49).

52 *Ibid.* (trad. 2009, p. 56).

53 Berlin, Isaiah, *Op. cit.* (trad. 2000, p. 85).

Kant, de la articulación entre la naturaleza y el mundo del espíritu, y resulta “de la acción de un sujeto libre”⁵⁴.

[...] el artista que da una regla al arte, no el que meramente aplica un canon o mimetiza un proceso de aprendizaje; el artista que imprime un nuevo rumbo al arte que nada tiene que ver con lo que había aprendido a través de un proceso didáctico, éste está instaurando en el reino de la naturaleza algo que por sí sola no habría podido llegar a desplegar, justamente a través de la libertad.⁵⁵

Estas ideas kantianas sobre el artista como sujeto creador, como individuo único que crea de la manera en que lo hace por el mero hecho de ser él y no otro, como generador de nueva naturaleza y como sujeto libre y original en su creación, prefiguran muchas de las actitudes que serán adscritas al artista y al poeta romántico. Esta libertad ejercida por un sujeto creador, con emoción y desinteresadamente, sin aplicar leyes, reglas o conceptos, concede a la naturaleza un nuevo objeto; transparentándose además, en la belleza de ese objeto, la libertad creadora y subjetiva. Así, el sujeto racional que siente y se emociona, que ejerce la libertad desde su propia subjetividad, camina hacia la idea de “sujeto creador que recogerá la herencia romántica.”⁵⁶

Según Cassirer, es Kant el primero en postular la autonomía del arte y, obviamente, también la autonomía del artista creador. Un artista que ya no se supedita ni a la imitación aristotélica de la naturaleza, ni a la *bella nature* de los neoclásicos. A partir de Kant, el artefacto artístico excede a la naturaleza y el artista se perfila como un genio creador, como un talento productivo fuera de toda regla. Estas consideraciones sobre el artista como genio sin contaminar y como creador que ensalza su propia subjetividad llevan irremisiblemente hacia una suerte de elitismo artístico. Quien es capaz de crear y dotar a la naturaleza de nuevos artefactos artísticos es mejor artista o más original que quien desarrolla su obra apoyándose en las reglas y en el mero formalismo, ya que son su propia subjetividad y su más íntima esencialidad las que le hacen mejor respecto a otros de carácter supuestamente más servil.

54 Molina Flores, Antonio, 2001, p. 22.

55 *Ibid.*, p. 24.

56 *Ibid.*, p. 29.

Ahora insiste fundamentalmente Kant en que no sólo el genio no puede transmitir sus ideas a otros, sino que ello es así, posiblemente, porque ni él mismo sabe cómo le han llegado. Se inicia aquí un fructífero camino en el que se considerará al artista incapaz de comprender su propio arte y que prepara el terreno para las teorías que interpretan la creación como un proceso inconsciente en el que el artista actúa al dictado, por arrebatos que no controla y que nunca puede reproducir a placer, sino que, respondiendo a una lógica siempre oculta, quedan en el lado de allá de la razón. Esta es la idea de inspiración legada por el Romanticismo.⁵⁷

Ahora, y a partir de esta pretendida exposición clarificadora de algunas ideas kantianas, esperamos se dibujarán mejor algunos de los resortes que impulsan el pensamiento estético del romanticismo -e incluso del pensamiento estético posterior-.

Poesía e historia: la imaginación poética como configuración de la realidad

Comprendemos ahora a Herder de otra manera, y podemos volver al comienzo de este mismo capítulo, al momento en el que el pensador se dirige hacia la incertidumbre del mar, a la supuesta ausencia del apoyo de lo ordinario. Herder trata de transformar su mundo desde la fuerza creadora que gobierna su acción, poéticamente, dirigiéndose hacia la vivificación de su propia historia. Se da así, de alguna manera, esa libertad kantiana que el individuo decide proyectar ciegamente hacia los acontecimientos y que, en el caso de Herder, será objeto de representación literaria en el *Fausto* de su amigo Goethe. Pero, y si como dice Cassirer, Herder es el Copérnico de la historia, resulta además una figura clave que sirve como piedra de toque entre el modo en que las ideas kantianas van a afectar no sólo a los fenómenos artísticos, sino también a la propia conciencia histórica. De hecho muchas otras disciplinas supuestamente externas a lo estético serán permeables -aunque con algunos matices- a la influencia kantiana y a su teoría de la libertad del genio artístico. Para Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), por ejemplo, la “vida no se inicia con una mirada desinteresada de los objetos; comienza con la acción. [...] 'No actuamos en respuesta a nuestro saber', dice Fichte, 'actuamos porque estamos llamados a actuar y esto deviene en

57 *Ibid.*, pp. 42-43.

conocimiento'.⁵⁸ Cuando actuamos estamos vivos, y cuando creamos estamos ejerciendo nuestra libertad. Esto sucede no ya en un ámbito estético, sino en un ámbito genérico. El hombre va generando y determinando la naturaleza sea o no un genio, y la expresión máxima de la acción de nuestro subjetivismo sería el propio mundo. En la acción está la clave: “ 'Ser libre', dice Fichte, 'no significa nada; ganar la libertad en cambio es celestial'.”⁵⁹ El subjetivismo y la imaginación creadora se convierten así en parte esencial de la realidad o, como mejor lo expresa Cassirer, “la imaginación poética es [para Fichte] la única clave de la realidad.”⁶⁰ De esta manera, la poesía como acción y como creación supone configurar el mundo; y esto lleva inevitablemente a la conclusión de que quien pregunta sobre el mundo, es decir, la filosofía, ha de estar impregnada de poesía. El escrito del poeta, el objeto del filósofo y la labor del historiador son, al pertenecer a la poesía, “el universo mismo”⁶¹. Y son también el universo mismo en cuanto a que, al introducirse mediante el proceso de creación nuevos objetos en la naturaleza y en la historia, el arte o la poesía se configuran como comunicadores de dos mundos: el subjetivo creador que participa de lo trascendente y el sensible. Aparece también, entonces, la querencia o el anhelo de lo infinito como fuente de lo maravilloso y de lo profético. No en vano dirá Friedrich Schlegel (1772-1829) que el historiador es “un profeta al revés”⁶².

En esta misma línea de Fichte y Schlegel, nos encontramos también con Novalis. “Poesía -dice Novalis- es lo que es absoluta y genuinamente real. Tal es el núcleo de mi filosofía. Cuanto más poético más verdadero.”⁶³ Como muy bien vuelve a explicar Cassirer: “Poetizar la filosofía y filosofar la poesía, he aquí la meta suprema de todos los pensadores románticos.”⁶⁴ A lo que podríamos añadir las palabras de Safranski: “Para los románticos ya sus fantasías poéticas, sus juegos de lenguaje, sus imágenes y símbolos, eran “mediadores” [Novalis] o ventanas de lo infinito.”⁶⁵

Aunque las ideas anteriores dejan entrever una marcada tendencia al solipsismo, aparece en Fichte un importante concepto -concepto que ya ha aparecido en este texto y por el que

58 Berlin, Isaiah, *Op. cit.* (trad. 2000, p. 123).

59 *Ibid.* (trad. 2000, p. 124).

60 Cassirer, Ernst, 1944, (trad. 1977, p. 231).

61 *Ibid.* (trad. 1977, p. 232).

62 *Ibid.* (trad. 1977, p. 262).

63 *Ibid.* (trad. 1977, p. 232).

64 *Ibid.* (trad. 1977, p. 231).

65 Safranski, Rüdiger, *Op. cit.* (trad. 2009, p. 137).

hemos pasado de puntillas-: la imaginación. Si para Kant la imaginación es, según Safranski, la energía inherente a la percepción y al conocimiento,⁶⁶ en Fichte la imaginación se lanza hacia el gran espacio de lo posible.⁶⁷ Fichte distingue así entre dos imaginaciones, una resultante de un ejercicio voluntario y otra que surge espontánea e inconscientemente.⁶⁸ Pero estas dos imaginaciones no se encuentran aisladas, sino que “están enlazadas por un continuo de conciencia creciente y por un grado cada vez mayor de autodeterminación.”⁶⁹ Estas dos imaginaciones establecen, de alguna manera, acogedores y novedosos espacios que pueden ser habitados. Si partimos desde el sujeto limitado y consciente de sí mismo y tratamos de llegar al sujeto trascendental, será mediante el relleno subjetivo de estos espacios fichteanos entre las dos imaginaciones; o lo que es lo mismo, la imaginación nos permite viajar de la inmanencia a la trascendencia. Según Safranski: “Para Fichte lo que está como base es el sujeto, el yo que actúa y que conoce. No hay nada más allá del absolutismo de este yo, pero todo conduce hacia dentro de él.”⁷⁰ Pese al tremendo solipsismo que suponen estas ideas, aparecen de una manera clara aspectos antimetafísicos o antiascensionales que verán su apogeo en figuras como Freud o Nietzsche: parece que es la inmersión en el propio individuo la que lleva hacia el conocimiento.

“Yo solo. Yo leo en mi corazón y conozco a los hombres. No estoy hecho como cualquiera de estos que he visto” -Rousseau, Confesiones-, o bien: “Yo vuelvo sobre mí mismo y encuentro un mundo” -Goethe, Werther-. [...] Novalis escribe, bajo el influjo de Fichte: “El camino misterioso va hacia dentro”. Pero añade: “Quien se queda aquí, triunfa sólo a medias. El segundo paso ha de ser una mirada activa hacia fuera, una observación activa y sobria del mundo exterior”.⁷¹

Si bien estas frases no son completas, ya que, por ejemplo, la postura de Rousseau no carecía de cierto resentimiento, o Goethe se reía con Schiller del solipsismo de Fichte, se observa una cierta transición en Novalis: desde un yo ebrio de autonomía se avanza hacia

66 *Ibid.* (trad. 2009, p. 72).

67 *Ibid.* (trad. 2009, p. 72).

68 *Ibid.* (trad. 2009, p. 73).

69 *Ibid.* (trad. 2009, p. 73).

70 *Ibid.* (trad. 2009, p. 73).

71 *Ibid.* (trad. 2009, p. 75).

una “observación activa y sobria.”⁷² El sujeto presenta una tensión dinámica entre su interior misterioso y su máscara en el mundo.

El hombre ya no vive solamente en un puro universo físico sino en un universo simbólico. El lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen partes de ese universo, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana. Todo progreso en pensamiento y experiencia afina y refuerza esta red.⁷³

Parece que se va llegando a la comprensión de que el hombre es un animal simbólico, y de que va tejiendo unos mimbres que, desde un interior misterioso influido por el mundo externo, sustentarán la representación de ese mundo externo. Del mismo modo que la imaginación fichteano de la que hablábamos, convertida en un medio de creación poética del mundo desde el sujeto, será también la constructora de la memoria del pasado. Un ejemplo de esto último lo encontramos en la autobiografía de Goethe, que no en vano se titula *Poesía y verdad*.⁷⁴

La memoria simbólica es aquel proceso en el cual el hombre no sólo repite su experiencia pasada sino que la reconstruye; la imaginación se convierte en un elemento necesario del genuino recordar.⁷⁵

Esto va a traer no pocas consecuencias en cuanto a la manera de pensar la historia, y no sólo la del sujeto, sino la historia universal. Como expresó Hans-Georg Gadamer, “la hermenéutica romántica y su trasfondo, la metafísica panteísta de la individualidad, son determinantes para la reflexión teórica de la investigación de la historia en el siglo XIX.”⁷⁶

Si retrocedemos a la anteriormente mencionada frase de Schlegel, en la que considera al historiador como un profeta al revés, encontramos que ha de haber, necesariamente, una hermenéutica de la historia; y esta hermenéutica es un acto constructivo desde la imaginación poética que, como hemos visto anteriormente, no puede sino tener en cuenta las

72 *Ibid.* (trad. 2009, p. 75).

73 Cassirer, Ernst, 1944 (trad. 1977, p. 47).

74 *Ibid.* (trad. 2009, p. 85).

75 *Ibid.* (trad. 1977, p. 85).

76 Gadamer, Hans-Georg, 1960 (trad. 1977, p. 254).

urdimbres simbólicas de la memoria. El profeta, o el historiador, ha de estar capacitado para sumergirse en ese entramado formado por el lenguaje, el mito, el arte y la religión; ha de no sólo aproximarse a los hechos externos, sino que debe interpretar desde aquello que le atañe intrínsecamente como sujeto, aquello que le conforma. La historia queda entonces preñada de subjetivismo, como no podía ser de otra manera, y es presa de intenciones y posibilidades hermenéuticas. No hay ya historia unívoca ni relato cerrado de los acontecimientos.

Así, volviendo por el hilo de Ariadna que vamos trazando en este texto, podemos llegar hasta la posición de pensadores como Hamann y Vico, y recorrer desde ahí un camino imaginario que pasa por el pietismo, por la *Crítica del juicio* de Kant y las maneras poético-históricas de Herder, por el subjetivismo de Fichte, Schlegel y Novalis, y por las posiciones más moderadas de Goethe y Schiller. En este deambular podemos apreciar que el hilo que nos sirve de guía tiene una cierta configuración y un cierto trenzado: la “resurrección del pasado”⁷⁷. Esta resurrección se encuentra en la consideración poética hacia los símbolos, mitos e imágenes por parte de Hamann, en la vivificación herderiana y en la generación de nuevos mitos, en la casi involuntaria manera de teñir, por parte de la *Crítica del juicio*, de subjetivismo a los poetas, escritores, artistas e historiadores posteriores que, al volver la mirada hacia el espejo, atisban en ese interior la red simbólica de la imagen y del mito, del arte y de la religión.

De esta manera, la historia quedará impregnada de la ya inevitable conciencia de ser un camino hermenéutico de autoconocimiento, en el que la fuente escrita más antigua es, por supuesto, pasto de ese exceso de significados, y de de la escasa objetividad, del mito. La experiencia estética se convierte, de esta manera, en legítimo y misterioso vehículo de conocimiento -y de autoconocimiento-.

Esto afectará no sólo al concepto de identidad del propio sujeto, a la historia o a la memoria, sino también, obviamente, a lo artístico. Como veremos a continuación, la obra de arte se configurará, mediante Schelling y Hegel, en un objeto depositario del sujeto creador entre cuyos mimbres se engarzan oscura y simbólicamente lo mítico, lo histórico y lo psicológico.⁷⁸

77 Cassirer, Ernst, 1944 (trad. 1977, p. 261).

Esta noción de resurrección del pasado estará muy presente en los trabajos de Aby Warburg; trabajos por los que, como posteriormente veremos, pululan fantasmas y motivos que remiten a una Antigüedad pagana y arcaizante.

78 Todas estas ideas suponen la prefiguración de esa historia cultural erigida a partir de la observación a

Friedrich Schelling (1775-1854) y Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831)

Como indica Raymond Bayer, muchos aspectos desarrollados en las respectivas filosofías de Schelling y Hegel parten de Kant.⁷⁹ Hegel, por ejemplo, toma en consideración el ejercicio de la libertad del individuo como agente subjetivo y creador, pero esa libertad no se manifiesta en la naturaleza resultante, sino que se ubica en el proceso de materialización. Así como para Kant el concepto de la libertad del sujeto es fundamental, “la base [...] de la filosofía hegeliana es la noción de Idea.”⁸⁰

Para Hegel (1770-1831), la Idea no tiene únicamente un fin ideal, sino que es; no hay nada más que ella; todo lo que se halla fuera es una manifestación imperfecta, incompleta de esta Idea. [...] Es como la idea subjetiva concebida por Kant, pero con la diferencia de que, al proseguir su camino ineluctable al realizarse, realiza al propio tiempo la realidad objetiva. [...] “El ser permanece esencialmente en el devenir. Es el proceso dialéctico”.⁸¹

El ser no se encuentra nunca completo, sino que es procesual y traza un recorrido. Aquí hay una sutil diferencia con algunas posiciones románticas.

Anteriormente hemos hablado de un Fichte que, partiendo del absolutismo del yo, establece la acción -inmersión hacia el propio sujeto- como elemento clave: “ 'Ser libre', dice Fichte, 'no significa nada; ganar la libertad en cambio es celestial' .”⁸² También hemos visto como Novalis va alejándose de ese yo fichteano ebrio de autonomía, y se acerca hacia una “observación activa y sobria”⁸³ del mundo exterior -hacia fuera-. Pues bien, aunque Fichte,

través del arte que proponen autores como Jacob Burckhardt o, en menor medida, Karl Lamprecht; ambos, sobre todo el primero, serán muy influyentes en Warburg -como veremos, la figura del profesor Burckhardt es fundamental en lo referente al desarrollo del *Atlas Mnemosyne*-.

Véanse los capítulos:

1.4. La influencia de Jacob Burckhardt, p. 57.

1.7. Karl Lamprecht: la unitaria textura psicológica de una época, p. 72.

6. Jacob Burckhardt y la historia de la cultura, p. 194

7. Antecedentes, de Jacob Burckhardt hacia el *Atlas Mnemosyne*, p. 197.

79 Bayer, Raymond, *Op. cit.* (trad. 1993, p. 315).

80 *Ibid.* (trad. 1993, p. 315).

81 *Ibid.* (trad. 1993, p. 315).

82 Berlin, Isaiah, *Op. cit.* (trad. 2000, p. 124).

83 Safranski, Rüdiger, *Op. cit.* (trad. 2009, p. 75).

Schlegel y Novalis otorgan una importancia capital a la acción y a la imaginación poética, todavía consideran a esta como mediadora o ventana de lo infinito;⁸⁴ es decir, la imaginación se proyecta hacia algo trascendente. Esto supone un “idealismo absoluto. Descubre la unidad, la síntesis indisoluble de lo sensible y lo individual.”⁸⁵ Sin embargo, para Hegel lo interesante es la relación activa o el encuentro procesual entre el mundo del espíritu y la naturaleza, y escapa de esa imaginación poética anterior. Establece, en la propia fisura -artefacto artístico-, una dialéctica entre dos mundos: el espiritual y el de la naturaleza. “ 'Lo bello artístico -afirma- es un infinito representado en algún objeto finito.' La idea se encarna: es el símbolo.”⁸⁶ De esta manera, no se produce sólo un salto hacia lo trascendente o hacia un infinito inconmensurable, inasible y desubicado, sino que lo infinito, mediante el símbolo, reside en lo finito. Esto supone un reencuentro simbólico entre naturaleza y espíritu. La diferencia con Kant es clara. Kant parte del sujeto y establece una articulación dualista entre el mundo del espíritu y la naturaleza. La diferencia con Fichte es más sutil pero no menos importante: el objeto de arte es, de alguna manera, depositario del sujeto creador. Ya no hay sólo un yo absoluto, sino que el yo y el no-yo están unidos dinámica y simbólicamente en una única identidad. En definitiva, “Hegel parte del mismo punto al que había arribado Schelling, es decir, de la identidad entre sujeto y objeto, entre naturaleza y espíritu, o en otros términos: de lo inteligible en lo sensible.”⁸⁷

La repercusión en la obra de arte y en su estudio es inmediato. Por un lado aparece el concepto de símbolo como elemento mediador y como energía psíquica de la Idea hegeliana que, manifestándose y realizando lo sensible, lo trasciende. Por otro lado, y presentándose el propio objeto de arte como una unión dinámica en el sentido de un ser que aunque ha devenido permanece -la Idea *es*⁸⁸-, este objeto se emancipa del sujeto creador, pero no de su energía psíquica o del ejercicio de su libertad -en el sentido kantiano-. Se puede establecer así, desde el objeto de arte, un proceso dialéctico.

Pero, obviamente, estos nuevos aspectos no sólo van a impregnar al objeto artístico, sino que otras disciplinas van a ser también permeables a esta suerte de paradójica emancipación. Así, el objeto como Idea o como depositario de la libertad puede ser cualquier

84 *Ibid.* (trad. 2009, p. 137).

85 Bayer, Raymond, *Op. cit.* (trad. 1993, p. 315).

86 *Ibid.* (trad. 1993, p. 316).

87 *Ibid.* (trad. 1993, p. 317).

88 *Ibid.* (trad. 1993, p. 317).

materialización en el ámbito de lo artístico, de lo poético, o incluso, como hemos visto anteriormente, de lo histórico. Esto supone una hermenéutica en la que el objeto de estudio o de interpretación se autonomiza y se separa del sujeto concreto, que no del sujeto erigido como tal por los demás. Como dice Gilbert Durand:

¡Qué nos importa Homero: la Iliada es lo que cuenta para nosotros! La recíproca me parece ser una verdad meridiana: no basta con que haya hombre sin sus obras -la paleontología humana nos lo demuestra- y si no hay obra humana no podemos saber nada del hombre. Pero, además, no hay hombre sin el vínculo de comprensión y de interpretación que le une a una obra determinada.⁸⁹

El objeto de arte, y por tanto su historia, “se impone a nosotros como la verdadera y profunda realidad”⁹⁰. “Los intereses más profundos del hombre y del espíritu se ven reflejados en el arte”⁹¹. Se da en el objeto artístico la presencia intrínseca de la poesía y la imaginación, de la libertad creadora y el ser de la Idea. Casi podríamos decir que la obra de arte contiene la manifestación de un proceso organizativo que, partiendo desde el inconsciente, utiliza la energía psíquica del símbolo como puente dialéctico entre lo inteligible y lo sensible.⁹² El propio Schelling, que coincide aquí con las tendencias hegelianas, “ve en la obra de arte la reconciliación de una disonancia, una aspiración encerrada en lo finito”⁹³. Tanto en Hegel como en Schelling, tanto en la materialización de la Idea como en la dinámica “reconciliación de una disonancia,”⁹⁴ se observa entonces, necesariamente, un aspecto diacrónico y orgánico. No es el artista el que da cuenta de sí mismo, sino su obra, manifestando casi un transcurrir biológico. Este aspecto será recogido con fuerza por Winckelmann en su *La historia del arte en la Antigüedad* (1764): “el arte es,

89 Durand, Gilbert, 1979 (trad. 1993, pp. 133-134).

90 Bayer, Raymond, *Op. cit.* (trad. 1993, p. 319).

91 *Ibid.* (trad. 1993, p. 319).

Acordémonos, otra vez, de Burckhardt y de Lamprecht, y de su visión del arte como crisol de las vicisitudes humanas. Resulta curioso también establecer una analogía con el argumento de la novela de Oscar Wilde *The picture of Dorian Gray* (1890).

92 Merece la pena recordar este aspecto ya que, como veremos posteriormente, la vida anímica o psíquica que atesoran ciertas imágenes resultará fundamental tanto en la vida como en los estudios de Warburg; ya sea a través de las experiencias críticas de su niñez, o de esos elementos ornamentales en movimiento pertenecientes al *Quattrocento*, o de la figura de la ninfa, o de la serpiente numen meteorológico de los indios *pueblo*, o de su *Atlas Mnemosyne*...-.

93 Bayer, Raymond, *Op. cit.* (trad. 1993, p. 316).

94 *Ibid.* (trad. 1993, p. 316).

pues, algo que nace, envejece y muere, igual que la moral, las costumbres, etcétera. [...] Y es esta idea la que Darwin aplicó a su teoría de los géneros y las especies animales.”⁹⁵

El arte es ya, escapando poco a poco de la ebriedad del romanticismo exacerbado, casi un vehículo autónomo de conocimiento, y va configurándose como reflejo de la historia y del mito, de las costumbres, de un supuesto espíritu de época y, como no, de una manera de hacer poética. Y si bien manifiesta ciertas evoluciones -casi en un sentido darwiniano-, va a contener también el germen de la universalidad de su realización; lo que llevará, como veremos posteriormente, a la búsqueda de aquello implícito en todo arte o en toda historia, en toda poética o en toda mitología: un núcleo trascendente.

La reivindicación del mito: las ventanas a lo infinito

[...], para Schleiermacher el núcleo religioso en el mito ha de buscarse exactamente allí donde se unen ambos elementos: en la relación con el todo inmenso y el despertar de la coincidencia de la individualidad, que acarrea la experiencia de libertad.⁹⁶

En los *Discursos* de Friedrich Schleiermacher (1768-1834), o en el “Primer programa de un sistema del idealismo alemán” -invierno 1796-97?-, surgen reflexiones que, vertidas desde lo mítico hacia el objeto de arte, empañarán fuertemente la historiografía artística.

Lo mitológico se configura así como un acto estético,⁹⁷ ya que al igual que el artefacto artístico contiene el engarce entre lo sensible y lo infinito, entre lo inmanente y lo trascendente. De esta manera, el núcleo de lo mitológico no puede ser abordado sólo racionalmente, pues, de algún modo, está íntimamente relacionado con esa experiencia de libertad de un sujeto que emerge. Un sujeto que, a la vez, pertenecerá a un universo mitológico que le representa y que le comprende a través, y de manera similar, del propio objeto artístico. Aparece así, al verse definida, una suerte de paradoja respecto a la libertad subjetiva kantiana, con lo que, para salir de esta contradicción, la mitología ha de escapar y

95 *Ibid.* (trad. 1993, p. 195).

96 Safranski, Rüdiger, *Op. cit.* (trad. 2009, p. 138).

97 *Ibid.* (trad. 2009, p. 139).

encontrar nuevos espacios, ser también libre, debe “vivifica[r] al hombre [...] [e] incita[r] sus fuerzas creadoras”⁹⁸.

Con Schleiermacher aparece entonces un concepto importante: las historias mitológicas “son ventanas a lo infinito. Son expresión de la experiencia del hombre [...]. Ahora bien, la mitología degenera y queda vacía cuando se comienza a 'confeccionar una crónica admirable de las teogonías' .”⁹⁹ Para Schleiermacher, el mito es una fuerza no sólo viva, sino vivificadora. El mito construye la experiencia del hombre, pero también el hombre vivifica o representa el mito. Podemos caminar, entonces, desde los conceptos que aparecen acerca de lo mítico en la *Aesthetica in Nuce* (1760) de Hamann, pasando por el Herder de *De la nueva utilización de la mitología* (1767) y por el Karl Philipp Moritz de *Estudio sobre los dioses o poesía mítica de los antiguos* (1791), hasta los comienzos del siglo XIX, que es cuando “se desarrolló una forma renovada de investigación de los mitos y, en íntima relación con ello, cambió la imagen de la Antigüedad que el clasicismo de Winckelmann había acuñado.”¹⁰⁰

Pero además, en este contexto no sólo se busca la comprensión de la mitología de la Antigüedad, sino que, en la búsqueda de una nueva lectura que escape de mitos cronificados y acartonados, también se vuelve la vista hacia oriente. La visión que occidente tenía de sí mismo necesitaba ser renovada, o por lo menos así lo entendieron Joseph Görres, Friedrich Schlegel y Georg Friedrich Creuzer,¹⁰¹ para quienes el Oriente se convierte en un constructo ideal: un lugar donde buscar una mitología menos adulterada y en presumible comunicación directa con unas supuestas raíces mitológicas comunes. Se propone, de esta manera, un hermanamiento entre la mitología antigua y la oriental, ya que los mitos son entendidos como vehículos universales que fluyen a través de las épocas y de las regiones. Y se compone, sito en estas visiones sobre Oriente y la Antigüedad, un lugar desde el cual se intenta desintoxicar y lubricar la mirada que trata de conocer -o más bien de reconocer- el Occidente.¹⁰²

98 *Ibid.* (trad. 2009, p. 138).

99 *Ibid.* (trad. 2009, p. 138).

100 *Ibid.* (trad. 2009, p. 141).

101 *Ibid.* (trad. 2009, p. 141).

102 Conviene tener en cuenta estas ideas a la hora de valorar el viaje que Warburg realizará a tierras de los indios *pueblo*, ya que él también pretende hermanar una pretendida cultura primitiva, la de los nativos americanos, con la Grecia clásica y la Antigüedad pagana. En su viaje Warburg se sumergirá en el estudio de las representaciones de los indios con la pretensión de llegar a una suerte de sustrato común universal, es decir, tratará de aprehender aquella facultad intrínsecamente humana que mitifica e impele

Creuzer fue del oeste al este. Görres buscó el este para llegar de nuevo al oeste desde allí, desde la otra cara. Ahora bien, para ambos, lo mismo que para Friedrich Schlegel, era decisivo el punto de vista que Friedrich Ast formuló en 1808: “Mientras no conozcamos todavía el Oriente, nuestro conocimiento del Occidente carecerá de fundamento y será estéril”.¹⁰³

La mirada a las mitologías orientales se convertirá en algo común. El propio Schlegel “estudia sánscrito en París, y en 1808 publica el tomo *Sobre la lengua y la sabiduría de los indios*.”¹⁰⁴ Él mismo y Joseph Görres influirán a pensadores posteriores como Arthur Schopenhauer o Friedrich Nietzsche.

Schopenhauer [...] encontrará la más bella confirmación de su filosofía cuando reconozca en su concepto de representación la noción india de Maya y el Nirvana indio en su ética de la negación de la voluntad.¹⁰⁵

Y en cuanto a la Antigüedad: ya antes de *El origen de la tragedia* (1872) de Nietzsche, “los románticos habían percibido la dionisiaca corriente subterránea del mundo griego y se sentían atraídos por ella.”¹⁰⁶

Friedrich Schlegel, en sus escritos tempranos sobre la antigüedad, había resaltado el rasgo salvaje, dionisiaco: 'Las orgías, los delirios festivos a espaldas de los usos legales, envueltos en un sagrado estilo oculto, eran un componente esencial del culto místico a los dioses'.¹⁰⁷

a la producción de símbolos e imágenes. De esta manera, por medio de una traslación o superposición de diferentes tiempos y culturas, también pretende acercarse a la evolución que desde un supuesto estado cultural primigenio -el reflejado por los indios- ha sufrido la cultura de la vieja Europa. La problemática que este acercamiento supone será tratada en los capítulos:

3. Aby Warburg y sus aproximaciones antropológicas en Norteamérica .

4. Conclusiones de la *Parte I*.

103 *Ibid.* (trad. 2009, p. 142).

104 *Ibid.* (trad. 2009, pp. 141-142).

105 *Ibid.* (trad. 2009, pp. 142-143).

106 *Ibid.* (trad. 2009, p. 146).

107 *Ibid.* (trad. 2009, p. 146).

El poeta que vuelve la mirada a la mitología antigua, o a las mitologías orientales, se convierte en *mitopoeta*. El arte no puede dejar de representar el tiempo mítico que perdura en toda obra, pero no es sólo eso, sino que el interés que los poetas procuran al mito hace de su poesía un receptáculo de presencias, o lo que es lo mismo: “todas las cosas estaban llenas de dioses, toda colina era una morada de una ninfa y cada árbol la habitación de una dríade.”¹⁰⁸ Esto, unido a las concepciones de *lo sublime* que atraviesan a Kant, a Hegel y a Schiller, tendrá su reflejo en el arte de la época. Sirvan como ejemplo los cuadros de Caspar David Friedrich que representan la grandeza del paisaje natural, o véase la obra del pintor William Turner.

Pero, aparte del renovado interés que surge hacia la recuperación y revisitación explícita de los mitos mediante la poesía y el arte -Eugène Delacroix, Francesco Hayez, Johann Heinrich Füssli, Jean Delville, William Blake, etc.-, surge un interés hacia las representaciones de otras épocas que también volvieron la mirada hacia la Antigüedad, como sucedió, por ejemplo, en el Renacimiento.¹⁰⁹ Parece que el interés hacia lo mitológico camine a lo largo de la historia de manera cíclica. Pero es a comienzos del siglo XIX cuando toma cuerpo la idea de que en la dialéctica entre historia y mitología se da una conexión entre un tiempo

108 Cassirer, Ernst, 1944 (trad. 1977, p. 228).

Cuando Warburg visita a los indios *pueblo* observa como sus ceremonias mágicas están destinadas a influir en actos y costumbres cotidianas como la caza y la cosecha, y también en fenómenos naturales como la lluvia; a través de “la adoración de fenómenos naturales, animales y plantas, a las que los indios atribuyen una vida anímica propia, en la que creen poder influir mediante sus bailes con máscaras” en Warburg, Aby, 1988 (trad., 2008, p. 12).

Ese dotar de vida a lo inanimado será considerado como una facultad humana intrínseca e inevitable por Tito Vignoli -a través de sus nociones de *personificación* y *entificación*-. El pensamiento de Vignoli ejercerá, como veremos, una gran influencia en Warburg.

Véanse los capítulos:

1.9. Tito Vignoli: entificación, personificación, miedo y seducción en la supervivencia de la imagen, p. 80.

1.10. La transformación de la imagen a través de Burckhardt, Lamprecht y Vignoli: del conflicto a la seducción, p. 93.

109 Traemos a colación el Renacimiento italiano porque es la época y el lugar elegido como hipotética sede mayoritaria de los trabajos de Warburg. Su idilio con el arte del *Quattrocento* comienza pronto. La obra *Kultur der Renaissance in Italien* (1860) de Jacob Burckhardt hace que un joven Warburg se interese, ya para siempre, en el arte del Renacimiento italiano. Más adelante, en 1889, un Warburg estudiante que viaja a Florencia queda fascinado por la visión de esas obras renacentistas que sólo conocía mediante reproducciones. La tesis de licenciatura de Warburg (1889-91), que trata sobre los cuadros de Botticelli el *Nacimiento de Venus* y la *Primavera*, le hace emprender una búsqueda de motivos arcaizantes heredados de la Antigüedad clásica y pagana que lo llevará a lo largo de textos, esculturas, relieves y cuadros pertenecientes al Renacimiento italiano. Warburg rastrea así el influjo de esa Antigüedad que vuelve y se recrea en el *Quattrocento*, un influjo del que ya no podrá escapar y que, de alguna manera, supondrá su tablero de juego principal.

diacrónico, el histórico, y un tiempo sincrónico, el tiempo mítico. Según Cassirer el “tiempo mítico no posee una estructura definida; sigue siendo un 'tiempo eterno' ”¹¹⁰.

En sus reflexiones sobre la historia universal Jacob Burckhardt define la tarea del historiador como un intento de establecer los elementos constantes, recurrentes, típicos, porque tales elementos pueden evocar un eco resonante en nuestro intelecto y en nuestro sentimiento.¹¹¹

Las palabras anteriores sobre Burckhardt, que ya dejan entrever una fusión entre lo mítico, lo histórico y lo psicológico, son reflejadas por la figura de un amigo de Hegel y Schelling: Hölderlin. Hölderlin era un amante de la mitología helénica, pero su mirada hacia la antigüedad es diferente a la de Wincklemann, o a las de Moritz, Schiller, Goethe o Schlegel.¹¹²

Friedrich Hölderlin (1770-1843)

Para Hölderlin los dioses -lo trascendente- no sólo se manifiestan a través de la imagen -ya sea esta histórica, pictórica o poética-, sino que están presentes tanto en los artefactos artísticos como en la propia naturaleza. Los dioses y lo trascendente exceden el marco imaginario en el que son simbolizados. Y es por eso que, en Hölderlin, la poesía establece un vínculo que lleva a lo sagrado, y lo sagrado lleva, a su vez, a la poesía. El sujeto inmanente ya no es el punto de partida, siendo sustituido por el sujeto trascendental: el Ser. Y es en este sujeto trascendental donde se interpreta la naturaleza, y donde se va a incorporar lo divino o lo trascendente al mito. “Primero, para él [Hölderlin] los dioses habían desbordado las imágenes antiguas y se habían hecho actuales, luego él los desplazó a imágenes de su lenguaje, y por último desapareció entre ellos.”¹¹³

110 Cassirer, Ernst, 1944 (trad. 1977, p. 255).

111 *Ibid.* (trad. 1977, p. 254).

Acordémonos de las *Pathosformeln*, esas formulas patéticas desplegadas por ciertas imágenes y que despiertan una resonancia íntima en el espectador. También es interesante recordar la noción de *Nachleben*, ese vivir después del tiempo, esa supervivencia de motivos antiguos. Muchas de las nociones warburguianas representan la continuación y el desarrollo de ideas anteriores de Burckhardt -una figura que proyectará su alargada sombra sobre todo el devenir intelectual de Warburg-.

112 Safranski, Rüdiger, *Op. cit.* (trad. 2009, p. 149).

113 *Ibid.* (trad. 2009, p. 154).

Hay algo anterior a la separación sujeto-objeto y por tanto el sujeto no puede ser principio de realidad. Hölderlin lo llama “Ser”. Y este Ser que se nos presenta como realidad primigenia y a la vez principio de unidad es la Naturaleza, concebida desde una posición panteísta como esencialmente divina, y donde lo importante para el poeta será conseguir vivir en este clima espiritual en el que todas las manifestaciones de la naturaleza ocultan y a la vez desvelan su carácter hierofánico.¹¹⁴

Parece claro que desde un panteísmo esencialmente divino el sujeto no sólo no es principio de realidad, sino que es el producto de la escisión de la conciencia de sí mismo respecto a la Naturaleza. Hölderlin trasciende así las anteriores perspectivas filosóficas que parten del sujeto -sobre todo la de Fichte-. “El poeta no expresará sus particularidades, sino que intentará hacerse dueño de un 'espíritu poético' que adquiriendo caracteres propios es, sin embargo, expresión 'del alma comunitaria'.”¹¹⁵

Vemos ya como el poeta contempla un imaginario colectivo, una mitología, una manera de narrar y establecer relatos, pero sabe que no es ese su lugar. La figura del poeta, o la del sabio, ha de contemplar estéticamente, como un equilibrista entre lo prosaico y la hierofanía. Y es aquí, reivindicando la necesidad de la contemplación estética y de la intuición, donde aparece la figura de Arthur Schopenhauer. Ya no hay dialécticas, sino una contemplación que “deberá basarse en un ser inmutable y eterno.”¹¹⁶

Arthur Schopenhauer (1788-1860)

Este ser inmutable y eterno de Schopenhauer es similar al Ser de Hölderlin, y supone una fusión con lo esencial del mundo que, en el lenguaje schopenhaueriano, es una voluntad -el *noúmeno* kantiano-. Por otro lado, el mundo sensible sería para él una representación o una apariencia -el *fenómeno* kantiano-.

114 Molina Flores, Antonio, *Op. cit.*, p. 97.

115 *Ibid.*, p. 99.

116 Bayer, Raymond, *Op. cit.* (trad. 1993, p. 330).

Schopenhauer, al contrario que Kant, no parte del sujeto, sino de la representación del sujeto; y tampoco aspira al establecer una dialéctica hegeliana entre el sujeto y el objeto, o entre la naturaleza y el espíritu. Schopenhauer propone una inmersión en el sujeto desde la propia representación de ese sujeto: “La experiencia interior revela el fondo de nuestro ser: tendencias, aspiraciones, necesidades, en suma, nuestra voluntad, ella misma en estrecha unión con nuestro cuerpo.”¹¹⁷

La voluntad schopenhaueriana sería, tras la disolución de la apariencia del sujeto, “única -y común- para todos los seres”, “ciega e irracional.”¹¹⁸ Así, la intuición no es el camino hacia el conocimiento, sino que “es la forma misma del saber, es el grado más elevado en la escala de valores.”¹¹⁹

[...] es el arte, que consiste en adormecer a la voluntad mediante un encanto y en restituir al conocimiento su intuición de las esencias y su virtud contemplativa. El genio y el asceta son los dos instrumentos de la conversión. Esta segunda contemplación, transitoria, ya no eterna, semejante a un estado de tregua en que el sufrimiento se halla como adormecido, pero en donde no hay una paz como en la contemplación piadosa del asceta, es la contemplación estética.¹²⁰

Vemos que el encanto sobre la voluntad schopenhaueriano, o la tregua adormecida, tiene no poco que ver con la “arrebataadora confusión de la fantasía”¹²¹ schlegeliana, o con los equilibrios entre lo prosaico y la hierofanía del poeta Hölderlin.

117 *Ibid.* (trad. 1993, p. 328).

118 *Ibid.* (trad. 1993, p. 328).

119 *Ibid.* (trad. 1993, p. 328).

Esta idea sobre la intuición jugará un papel fundamental, como veremos posteriormente, en el pensamiento de Jacob Burckhardt -y en consecuencia en el de Warburg-; y no es éste su único punto en común con Schopenhauer. Para Burckhardt la intuición es el vehículo que ha de utilizar la imaginación constructiva del historiador para lograr una visión plástica y poética de la historia.

Véanse los capítulos:

1.4. La influencia de Jacob Burckhardt, p. 57.

6. Jacob Burckhardt y la historia de la cultura, p. 194.

120 *Ibid.* (trad. 1993, p. 329).

121 Cassirer, Ernst, 1944 (trad. 1977, p. 238).

El comienzo de toda poesía -dice Friedrich Schlegel-, consiste en abolir la ley y el método de la razón, que procede racionalmente, y en sumergirnos, una vez más, en la arrebatadora confusión de la fantasía, en el caos original de la naturaleza humana.¹²²

Pero ya no sólo es importante la experiencia del proceso artístico, sino que, al término del encanto o del hechizo del artista, la obra de arte sería, para Schopenhauer, la objetificación de la intuición sobre lo esencial. El objeto artístico ejerce una especie de hipnosis que conduce, gracias a la contemplación estética, al conocimiento puro.

El arte y no la ciencia, [es] el que ofrece al hombre la “visión de las ideas”. El hombre logra con él lo aparentemente imposible; gracias a él se emancipa de las cadenas de la voluntad y se sitúa, así, fuera de la rueda del tiempo. Se convierte en sujeto puro del conocer, en un sujeto sustraído a la voluntad y el tiempo.¹²³

El objeto de arte es, entonces, un medio de conocimiento, pero no es un medio meramente dialéctico mediante el cual el sujeto “echa una mirada” a lo trascendente, sino un medio contemplativo que parece buscar la disolución de la individualidad. “La esencia del genio [y es genio quien contempla artísticamente] -escribe Schopenhauer- exige un olvido completo de la personalidad y de sus relaciones.”¹²⁴

El conocimiento schopenhaueriano no es razonable, es una intuición activa hacia la cosa en sí, hacia la individualidad, la extrañeza y el detalle de la cosa, y supone abrir una vía de escape de los conceptos formados por las representaciones comunes de la voluntad. A pesar de todo esto, la visión schopenhaueriana del artista sigue siendo pesimista. El artista vive todavía atrapado en la ilusión, por mucho que haga pequeños orificios para atisbar a través del velo de Maya. Esta idea del arte como derrota o fracaso, o como intento imposible de reconciliación con lo trascendente, ya venía anticipada por Karl Wilhelm Ferdinand Solger (1780-1819). Para Solger la idea que se manifiesta en la obra de arte es a la vez revelación y negación. Es revelación en el sentido hegeliano, pues establece una dialéctica materializada por la acción del proceso artístico. Pero también es negación, y aquí se acerca

122 Cassirer, Ernst, 1944 (trad. 1977, p. 238).

123 Cassirer, Ernst, 1957 (trad. 1993, p. 332).

124 Bayer, Raymond, *Op. cit.* (trad. 1993, p. 334).

a lo que será el fracaso schonpenhaueriano del arte, porque la obra artística, una vez realizada y materializada, no es un transcurrir o una realización hegeliana, sino que es un objeto que permanece en el espacio y en el tiempo y, como tal, no puede sustraerse de formar parte de la ilusión o la representación. Como también apunta Theodor Vischer (1807-1887) hay una “fractura inevitable [...] que existe entre la idea y su manifestación.”¹²⁵ Además, el artefacto artístico define de alguna manera al sujeto finito que lo contempla, y establece así la separación de éste con el sujeto trascendental. Así, la idea del diálogo metafísico entre lo inmanente y lo trascendente entra en crisis, como en la disolución en el *Ser* de Hölderlin o en el sumergirse en el “caos original de la naturaleza humana”¹²⁶ de Schlegel; y esta crisis resulta confirmada, como hemos visto anteriormente, en las ideas de Schopenhauer y, como veremos a continuación, en las de Friedrich Nietzsche (1844-1900).

Friedrich Nietzsche (1844-1900)¹²⁷

De hecho, la crisis será, para Nietzsche, el lugar de residencia de la experiencia estética.¹²⁸ Nietzsche recoge las ideas acerca de la apariencia y la ilusión que ya planteara Schopenhauer. Para él, “el hombre está 'expuesto' a la libre y continua transformación de las cosas que el arte y la experiencia estética en general muestran.”¹²⁹

Pero, aunque en Schopenhauer la obra de arte posee ciertos conflictos internos -lucha de fuerzas contrarias en sus propio seno, como sucede por ejemplo en la pintura histórica: “Pintura e historia, eternidad y tiempo, esencia y apariencia, intuición y concepto, arte y ciencia, [...]”¹³⁰-, para Nietzsche “la experiencia estética es, sobre todo, la expresión de lo

125 Givone, Sergio, 1988 (trad. 1999, p. 87).

126 Cassirer, Ernst, 1944 (trad. 1977, p. 238).

127 Basta apuntar aquí algunas generalidades sobre los conceptos estéticos de Nietzsche. Más adelante volveremos a él de manera más detallada y relacionaremos su pensamiento con el de Warburg, ya que su figura supone una importante influencia en éste -sobre todo por medio de *El origen de la tragedia*-.

Véase el capítulo:

1.3. Friedrich Nietzsche y *El origen de la tragedia*, p. 53.

128 *Ibid.* (trad. 1977, p. 94).

129 *Ibid.* (trad. 1977, p. 94).

130 Bayer, Raymond, *Op. cit.* (trad. 1993, p. 333).

trágico.”¹³¹ El arte supone, para Nietzsche, el lugar donde tensionada y dinámicamente actúan lo dionisiaco y las corrientes oscuras de la vida, lo negado y lo monstruoso.

El historiador de la estética Sergio Givone supone dos tragedias diferenciadas en el legado nietzscheano. La tragedia griega que aparece en su *El origen de la tragedia*, y la tragedia de sus últimos escritos, “liberada (ya) de sus fantasmas y sus mitos.”¹³²

Pero ¿de qué “trágico” dice Nietzsche venir y a qué “trágico” dice dirigirse? En su obra juvenil “El nacimiento de la tragedia”, lo trágico aparece como el resultado de dos impulsos estéticos fundamentales: el impulso, típicamente musical, a la pérdida de identidad y a la identificación con la naturaleza y con el uno-todo, por una parte; y el impulso, típicamente plástico, a la configuración de la existencia en formas solares, como sustraídas a la disipación, por otra. Uno es el impulso “dionisiaco”, y se expresa en términos de ebriedad; el otro es el impulso “apolíneo”, y se expresa en términos de “sueño”.¹³³

La querencia hacia lo dionisiaco se percibe en Nietzsche como la disolución de la identidad del sujeto en el *uno-todo*, en el “uno originario”, y tiene mucho que ver con las actitudes anteriormente comentadas de Schlegel y Hölderlin. Esas actitudes de un Schlegel que se sumerge en una arrebatadora fantasía y que diluye las fronteras identitarias, y de un Hölderlin que se desdibuja hacia el Ser, hacia esa realidad primigenia y principio de unidad que es la Naturaleza.

Como dice Safranski: “Lo romántico en los jóvenes románticos y en Nietzsche es la experiencia del ser como algo monstruoso, que induce a una placentera disolución de sí mismo, [...]. El ser se muestra dionisiacamente cuando la intimidad del ánimo dirige sus velas a lo monstruoso.”¹³⁴ Pero el artista, según el propio Nietzsche, es un *imitador*. Para él lo apolíneo y lo dionisiaco surgen de la Naturaleza y son fuerzas vivas que no necesitan “intermediación del artista humano”¹³⁵. Éste se limita a una imitación incursiva, hacia el “uno original”, que aúna los aspectos tanto de la embriaguez como del ensueño: trata de renunciar a sí mismo pero no pierde de vista su unidad.

131 Givone, Sergio, *Op. cit.* (trad. 1999, p. 94).

132 *Ibid.* (trad. 1999, p. 95).

133 *Ibid.* (trad. 1999, p. 95).

134 Safranski, Rüdiger, *Op. cit.* (trad. 2009, p. 265).

135 Nietzsche, Friedrich, 1872 (trad. 2000, p. 58).

ya sea el artista del ensueño apolíneo, ya sea el artista de la embriaguez dionisiaca, o -por ejemplo, en la tragedia griega- a la vez el artista de la embriaguez y el artista del ensueño. Así es como debemos considerarle cuando, exaltado por la embriaguez dionisiaca hasta el místico renunciamiento de sí mismo, se abandona solitario, se aparta de los coros delirantes y, por el poder del ensueño apolíneo, su propio estado, es decir, su unidad, su identificación con las fuerzas primordiales más esenciales del mundo, se le revela como una visión simbólica.¹³⁶

El arte se convierte en una afirmación y en vehículo vivificador. Es ilusorio pero, al encantarnos y hechizarnos, nos saca del tedio y hace la vida más intensa. Vibramos con el arte por simpatía, como lo hacen las cuerdas de un sitar, ya que los mimbres de la obra artística son visiones simbólicas de ida y vuelta.

El arte es un juego; elige y desecha, pero no de manera fortuita. Lleva dentro de sí las vibraciones más delicadas de nuestros nervios; es nuestra propia sensibilidad la que se expresa y se inscribe en el arte.¹³⁷

Para Nietzsche en el arte se da una dialéctica que no es ascensional o metafísica, sino simbólica y mirando hacia abajo, hacia el interior del sujeto; y que, además, añade una visión optimista a la ensoñación pesimista schopenhaueriana: “la ilusión apolínea con su 'apariencia liberadora’.”¹³⁸ Nietzsche trasciende el concepto de negación que venía de Solger o de Schopenhauer, y en sus últimos escritos habla de ceñir la realidad a la dimensión estética, o lo que es lo mismo, “abrazar 'lo terrible, el mal, lo problemático' [y renuncia a lo demás]. La negatividad es, en efecto, la diferencia: la negatividad es el ser que es siempre algo distinto de sí, irreductible a la identidad; es el devenir en el que los opuestos -vida y muerte, creación y destrucción, alegría y dolor- inciden incesantemente uno en otro sin que un medio religioso o metafísico resuelva la contradicción.”¹³⁹

136 *Ibid.* (trad. 2000, p. 59).

137 Bayer, Raymond, *Op. cit.* (trad. 1993, p. 341).

138 *Ibid.* (trad. 1993, p. 342).

139 Givone, Sergio, *Op. cit.* (trad. 1999, p. 98).

No es necesario, entonces, ningún tipo de “consuelo metafísico”¹⁴⁰ por parte del arte, ya que éste está hecho a la medida del hombre. Pero no hay que perder la mirada maliciosa sobre la vida y el arte, ya que son juegos que parten desde el hombre y retornan a él.

La tragedia comienza cuando Nietzsche se confunde a sí mismo consigo mismo y se precipita con cuerpo y alma en aquellas imágenes que él se había creado. Pero todavía en aquella carta o cédula de demencia que él envía al mundo cuando se produce su derrumbamiento mental, la “resistencia irónica” despliega su último y fantástico juego. A Jakob Burckhardt, el amigo paternal de Basilea, le escribe el 6 de enero de 1889:

[Palabras de Nietzsche:] Al final, preferiría mucho más ser profesor en Basilea que ser Dios; pero no he osado llevar tan lejos mi egoísmo privado como para omitir por su culpa la creación del mundo. Ya ve, hay que sacrificarse dondequiera y comoquiera que uno viva.¹⁴¹

El aspecto trágico es acogido finalmente por la propia vida de Nietzsche. Y, así, éste se aproxima de manera irónica a la figura de un *demiurgo* existencialista -por no poder escapar de su propia libertad- que juega con su propia vida. La dionisiaca corriente subterránea que atraviesa el romanticismo se encuentra finalmente en Nietzsche con lo trágico de la vida, esto es, un lugar desde el que brotar explícita y cristalinamente.

140 Safranski, Rüdiger, *Op. cit.* (trad. 2009, p. 267).

141 *Ibid.* (trad. 2009, p. 271).

Parte I

Aby Warburg y la interpretación de la imagen, de la vivencia a la exorcización

1. Apuntes biográficos sobre Aby Warburg

1.1. Los primeros años

Abraham Moritz Warburg, más conocido como Aby Warburg, nació el 13 de junio de 1866 en Hamburgo, en el seno de una rica familia de banqueros judíos. Fue el primogénito de siete hermanos, por lo que se le suponía destinado a encargarse del negocio familiar, auspicio éste que, como veremos, distaba mucho de las inclinaciones que pronto mostraría. Desde muy temprano, Warburg mostró un carácter de tendencias ciertamente excéntricas que, seguramente, tendrá mucho que ver con los acercamientos multidisciplinares y poco ortodoxos que posteriormente desarrollará como historiador del arte. Ya a la edad de trece años, y según su hermano Max Warburg, Aby propuso a éste un curioso ofrecimiento:

A los trece años, Aby me ofreció su primogenitura. En su calidad de hermano mayor, estaba destinado a encargarse de la empresa. Yo sólo tenía doce años, era demasiado inmaduro para reflexionar, y así pues acepté comprarle la primogenitura. Pero a cambio no pedía un plato de lentejas, sino la promesa de que yo le compraría siempre todos los libros que él quisiera. Tras una breve reflexión, dije que sí. Me dije a mí mismo que cuando yo estuviera bien metido en los negocios, me sobraría dinero para costearle las obras de Schiller, Goethe, Lessing y quizá también de Klopstock; y así, confiado, le di lo que ahora, retrospectivamente, se puede llamar todo un cheque en blanco. El amor a la lectura, a los libros..., fue su primera pasión.¹⁴²

Estas palabras de Max Warburg dibujan el retrato de un jovencísimo Aby como lector apasionado e incansable, pero también reflejan una postura que se proyectaría extraña respecto a otras más apropiadas según su ámbito familiar; léase nueva “savia” para los negocios familiares o rabino -como quería su abuela-.

De este modo, el primogénito de una familia conservadora, judía y rica fue despegándose poco a poco de los supuestos intereses que para él contemplaba su familia, con lo que comenzaría una andadura mucho más incierta.

142 Gombrich, E. H., 1970 (trad. 1992, pp. 33-34).

Pero las palabras de Max Warburg contienen, además del retrato que dibujan de su hermano Aby, la génesis de lo que posteriormente se convertirá en un ambicioso centro de estudios culturales: la Biblioteca Warburg. Biblioteca que, con el tiempo, estará necesitada de importantes fondos que Aby se verá obligado a pedir a su hermano Max, con lo que el pacto que ambos sellaron cuando tenían trece y doce años respectivamente estará en vigor durante toda la vida de Aby.



Aby Warburg y sus hermanos: Paul, Felix, Max y Fritz. Véase la actitud irónica que reflejan la mirada y las manos pedigüeñas de Aby Warburg, el primero por la derecha (1929, Warburg Institute, Londres).¹⁴³

Por lo que parece, las precoces y contradictorias inclinaciones de Aby respecto a lo que parecía ser su destino familiar no salen de la nada. Hubo dos circunstancias importantes y críticas que marcaron, presumiblemente, la infancia de Aby: unas fiebres tifoideas cuando contaba seis años de edad, y la grave enfermedad que contrajo su madre cuando él tenía ocho años.¹⁴⁴ Durante la primera de estas dos incidencias Aby “tuvo terribles pesadillas en

143 Warburg, Aby, 1932 (trad. 2005, p. 14).

144 Sobre estas dos experiencias de carácter iniciático volveremos de manera recurrente, ya que en lo que a ellas concierne, y según nos adentramos en la biografía de Warburg, la complejidad de su -nuestro- relato interpretativo irá en aumento. El ir retomándolas bajo diferentes ópticas permitirá una mayor comprensión de las ideas que influyen en Warburg y en la puesta en juego de su sistema hermenéutico.

las que veía reproducidas las grotescas ilustraciones de las *Petit misères de la vie conjugale* de Balzac, refiriéndose a su inquietante satanismo, especialmente en la escala de los personajes.”¹⁴⁵ Y durante la segunda, el propio Aby nos cuenta: “Fue en esta ocasión cuando vi por primera vez, y experimenté vagamente, en las estaciones de la cruz, ejecutadas en un degradado estilo campesino, la fuerza desnuda y trágica de la pasión de Cristo.”¹⁴⁶

Respecto a esta segunda circunstancia, no deja de resultar curioso que un chiquillo de ocho años, y perteneciente a una familia judía, fuese asaltado por las imágenes de un Cristo torturado y crucificado, lo que es indicativo de su “extrañamiento respecto de la religión judía”¹⁴⁷ y del asalto irremediable que la imagen simbólica realiza psíquicamente para tratar de completar el relato de ese extrañamiento. Parece que, como él mismo escribiría en sus notas para su conferencia sobre *El ritual de la serpiente*: “La emoción del dolor halló una válvula de escape en las fantasías de la crueldad romántica. Esta fue mi inoculación contra la crueldad activa...”¹⁴⁸

Lo interesante es que Warburg intuye, a través de estas dos visiones críticas, ese algo arrebatador y fascinante que se encuentra en el arte y que parece hundirse en las catacumbas de la conformación psicológica de la persona, emergiendo luego, en el delirio o en el sueño, cristalizado en imágenes. Así, la imagen, que aparece en relación con los acontecimientos de la propia vida, parece tener una importancia simbólicamente esencial o consustancial al sujeto, y se configura como una representación poética de la historia de éste. De esta manera, la hermenéutica de la imagen que se nos presenta mediante el objeto de arte parece ser un correlato de la hermenéutica del propio individuo. La intuición de esto último, ayudada por las lecturas que establecían ciertos paralelismos con este tipo de ideas -como el *Laocoonte* (1766) de Lessing-, parece dirigir a Warburg a tomar la decisión, pese a las presiones familiares, de estudiar historia del arte en la universidad.

145 Gombrich, E.H., Op. cit. (trad. 1992, p. 31).

146 *Ibid.* (trad. 1992, p. 31).

147 *Ibid.* (trad. 1992, p. 32).

148 *Ibid.* (trad. 1992, p. 32).

1.2. La influencia de Gotthold Ephraim Lessing (1729-81)

Según Ernst Gombrich:

[...] no fue probablemente la cultura literaria de la antigüedad clásica lo que fascinó su imaginación, sino un problema psicológico de ética y expresión tradicionalmente vinculado en la cultura alemana a una famosa escultura antigua. Warburg acostumbraba a decir que había sido la lectura del *Laocoonte* de Lessing, realizada junto al profesor Oscar Ohlendorff, lo que había determinado la dirección de sus pensamientos.¹⁴⁹

Este problema psicológico de ética y expresión que según Gombrich fascinó a Warburg, es el dibujado por Lessing en su *Laocoonte* o *De los límites de la pintura y la poesía* (1766); y este problema no es otro que, dejando momentáneamente de lado las dicotomías propuestas por Lessing entre escultura o pintura -medio sincrónico- y poesía -medio diacrónico-, la evidenciación del proceso psicológico mediante el equilibrio que articula la sutil manifestación de un hecho en la profundidad expresiva del medio artístico. Véase, por ejemplo, la suavización tiránica y necesaria que el conjunto escultórico del *Laocoonte* sufre, según el texto de Lessing, para ser bello -y, obviamente, para establecer un relato psicológicamente coherente-.

Entonces, y entroncando la ideas de Lessing con la vida de Warburg, volvemos a una intuición sobre el objeto artístico como cristalización imaginativa de procesos psicológicos. Una cristalización que, aunque resulte visualmente sutil -grito de *Laocoonte* representado escultóricamente en suspiro-, manifiesta unas emociones intensas que como tales son interpretadas, y como tales aparecen en momentos críticos o emocionalmente intensos.

Pero además, en el *Laocoonte* de Lessing también se apunta hacia un problema que posteriormente será crucial en Warburg: el problema del “exceso emocional, [...] del *pathos*, del movimiento y el gesto violentos.”¹⁵⁰ Warburg se irá interesando así, vivamente, por ciertas potencias oscuras: esos aspectos dionisiacos que reptan subterráneamente bajo la piel representacional de la imagen.¹⁵¹

149 *Ibid.* (trad. 1992, p. 35).

150 *Ibid.* (trad. 1992, p. 35).

151 Una prefiguración de lo que serán las *Pathosformeln* que Warburg buscará en la imagen.

1.3. Friedrich Nietzsche y *El origen de la tragedia*

Warburg estuvo expuesto a la lectura de *El origen de la tragedia* (1872), libro donde Nietzsche esgrime que el trampantojo artístico es lugar de convivencia simbólica entre lo apolíneo -el ensueño- y lo dionisiaco -la embriaguez, lo negado y lo monstruoso-; esto es, en el seno de la obra de arte conviven dinámicamente fuerzas contradictorias -tanto a nivel formal como a nivel simbólico-. Esta lectura influyó profundamente a Warburg y a lo que será su posterior visión sobre el arte y sobre la Antigüedad.

Como ya hemos apuntado en el *Preámbulo* que antecede a la *Parte I* de este texto,¹⁵² para Nietzsche el artefacto artístico es sede de lo abismático, de las corrientes oscuras de la vida, de lo problemático o de lo escamoteado, y representa una ilusión o una apariencia liberadora a la que abrazar y que “lleva dentro de sí las vibraciones más delicadas de nuestros nervios.”¹⁵³ Nietzsche reniega de la ascensión metafísica y navega hacia aquello interno del individuo, hacia lo impuro o la víscera, y será a través del arte que habrá de encontrar la sede de ese nudo trágico inherente al hombre. La obra artística se configura así como ese lugar donde se realiza la acción de enfrentar tensiones y polaridades,¹⁵⁴ resultando en un equilibrio dinámico que fusiona al hombre y a la Naturaleza en un arrebato sensual, amorosa y dolorosamente -aunque el artista no pierde de vista su unidad, ya que es un ilusionista, un imitador-. La embriaguez dionisiaca, propia de las artes vivas -música, drama-, o el ensueño apolíneo, propio de las artes plásticas -pintura o escultura-, provocan la disolución identitaria del artista, o del espectador arrebatado, y resultan después, en ese retorno inevitable al sí mismo, en la revelación que se ofrece desde la visión simbólica.¹⁵⁵ El símbolo es pues mediador entre dos mundos: la traducción convencional y ese otro constituyente y oscuro, casi alcanzado.

152 Véanse las pp. 43-46 de este texto

153 Bayer, Raymond, 1961 (trad. 1993, p. 341).

154 El concepto de polaridad será fundamental en Warburg, ya que, como veremos posteriormente, dará nombre a una característica propia e ineludible de la creación artística: la función polar, mediadora entre la fantasía vibrante y la razón apaciguadora.

155 Nietzsche, Friedrich, 1872 (trad. 2000, p. 59).

El fantasma de Nietzsche, a la manera del espectro del padre en *Hamlet*, será una de las figuras clave que sobrevolarán el devenir del pensamiento warburguiano. En lo concreto, de manera más o menos directa, Warburg reformulará la relación y las reglas de connivencia entre lo apolíneo y lo dionisiaco en su artículo de 1895 *El vestuario de los intermezzi de 1589*,¹⁵⁶ resultando en un tipo de acercamiento al análisis de la imagen que le acompañará indefectiblemente en sus trabajos posteriores. De manera más abstracta, la herencia nietzscheana será palpable en ciertos conceptos y funciones esenciales en Warburg -y sobre los que hablaremos posteriormente-: las *Phatosformeln*, las *Nachleben* y la *función polar-anticaótica* de la imagen.

Hay autores, como Gombrich, que tratan de exorcizar a Warburg alejando “al espectro nietzscheano de la constelación iconológica warburguiana”¹⁵⁷. Sin embargo, otros intelectuales como Georges Didi-Huberman, Edgar Wind¹⁵⁸ o Margaret Iversen¹⁵⁹ apuntan más bien a lo contrario, es decir, a que el pensamiento que Warburg desarrollará sobre ciertas profundidades acerca “del arte, la historia y la cultura en general”¹⁶⁰ mantiene muchos lugares comunes con el del filósofo alemán.

La primera de ellas podría enunciarse así: el arte está en el nudo, *el arte está en el centro del remolino de la civilización*. Lo que exige ya un desplazamiento radical del saber sobre el arte y, por tanto, del sabio mismo: [...].¹⁶¹

Como Nietzsche, Warburg viajará también, por medio de sus transcripciones acerca del arte y de la imagen, hacia la dilucidación de ese nudo, de esa piedra angular trágica y fundamental intuida ya en esas experiencias críticas de su niñez.¹⁶² El arte y sus

156 Didi-Huberman, G., 2002 (trad. 2009, p. 128).

Para leer el artículo de 1895, *El vestuario de los intermezzi de 1589. Los diseños de Bernardo Buontalenti y el Libro de Cuentas de Emilio de' Cavalieri*, véase Warburg, Aby, 1932 (trad. 2005, pp. 291-329).

157 Didi-Huberman, G., 2002 (trad. 2009, p. 128).

158 Wind, Edgar, 1983 (trad. 1993, p. 76).

159 Iversen, Margaret, 1998, p. 215.

160 Didi-Huberman, G., 2002 (trad. 2009, p. 128).

161 *Ibid.* (trad. 2009, p. 128).

162 En este viaje ni Nietzsche ni Warburg se encuentran solos, ambos van acompañados de otra presencia fantasmática de la que hablaremos en profundidad más adelante: Jacob Burckhardt. Éste fue profesor, amigo y sujeto de admiración de Nietzsche y además, como veremos a continuación -pp. 57-59-, ejerció una influencia fundamental en Warburg.

representaciones van a suponer, pues, el punto de partida de Warburg -y en su caso serán también el de llegada-.¹⁶³

Sin adentrarnos más en los lugares comunes entre Warburg y Nietzsche -por no adelantar más acontecimientos, ya que la figura de Nietzsche irá apareciendo posterior, paulatina y pertinentemente a lo largo del análisis que estamos llevando a cabo-, baste decir de momento que, aunque según Gombrich Warburg nunca dejó atrás del todo la visión de que los excesos emocionales o fuerzas dionisiacas representadas en el arte clásico eran pruebas de “decadencia moral”,¹⁶⁴ Warburg navegará precisamente hacia ese interés que suscita lo monstruoso, lo pavoroso o lo dionisiaco. Incluso tratará de aprehender esos aspectos en un estadio anterior a que fueran moralmente reprobados -y por tanto instaurados como tal- por la tradición cultural europea.¹⁶⁵

Con respecto a lo primero [la tradición clásica en el arte europeo], su descripción del clasicismo, como el retrato permanente y fundamental de tensiones irreconciliables entre emociones contradictorias y actitudes respecto a la razón, era más cercano al de Nietzsche que a las doctrinas clásicas de Winckelmann y del racionalismo de la Ilustración.

Respecto a lo segundo -la aniquilación de las formas de expresión no europeas [o, más bien europeas, pero paganas¹⁶⁶]-, la perspectiva de Warburg sobre la implacable marcha de la cultura y la civilización occidental era anti-triunfalista, y [...] él veía su progreso, en última instancia, como autodestructivo.¹⁶⁷

Parece que Warburg no sólo no veía ciertos aspectos patéticos de la imagen como decadentes, sino que más bien los consideraba inherentes a ese conflicto trágico que

163 Véase la *Parte II* de este texto, concerniente al Atlas Mnemosyne de Warburg, pp. 191-285.

164 Gombrich, E. H., *Op. cit.* (trad. 1992, p. 35).

165 Véanse las pp. 155-181 alrededor de Warburg y sus experiencias con los indios *pueblo*.

166 En un momento dado, Warburg tratará de hermanar, mediante una suerte de analogías representadas en imagen, la herencia pagana de la Antigüedad europea con cierto paganismo indígena extraeuropeo.

Véase el capítulo *Aby Warburg y sus aproximaciones antropológicas en Norteamérica* en este texto, pp. 155-181

167 “Whith regard to the former (classical tradition in European art), his delineation of classicism was closer to that of Nietzsche than to the classical doctrines of Winckelmann and Enlightenment rationalism, in portraying enduring and fundamentally unreconciled tensions between contradictory emotions and attitudes towards reason. With respect to the latter (the annihilation of non-European forms of expression), Warburg's perspective on the relentless march of Western culture and civilization was anti-triumphalist, and [...] he viewed its progress as ultimately self-destructive.”

En Preziosi, Donald (ed.), 1998, p. 167.

subyace en la raíz de toda representación figurativa, por lo que eran para él sujeto, al ser inherentes a la persona que imagina -y a la persona imaginada-, de un vivo interés. A este apego hacia el *pathos* o las fuerzas dionisiacas iremos volviendo cíclicamente a lo largo de todo este texto; por ahora nos quedamos con el pequeño apunte que nos va a permitir avanzar en esa figura que vamos esbozando: un joven Warburg preuniversitario que intuye ciertas potencias subterráneas en sus experiencias con la imagen -esas representaciones que le abordan en sucesos críticos de su niñez, o su fascinación por el conjunto escultórico del Laocoonte- y que, dejándose seducir por las afines oscuridades de ciertos pensadores, ya atisba una figura que le servirá de vehículo ondulante en la deriva de su pensamiento posterior, la serpiente telúrica que desciende hacia ese nudo trágico nietzscheano.



Conjunto escultórico del Laocoonte

1.4. La influencia de Jacob Burckhardt (1818-97)

A partir de la frase “el arte está en el centro del remolino de la civilización”,¹⁶⁸ que atribuye, por parte de Georges Didi-Huberman, un papel fundamental al arte dentro de la gnoseología nietzscheana, podemos establecer una profunda relación entre Warburg, el propio Nietzsche y Jacob Burckhardt, ya que todos orbitan, de una manera u otra, alrededor de ese mismo núcleo. Aunque no es todavía momento de aclarar este nexo, es interesante apuntar que este trinomio irá apareciendo a lo largo de esta investigación -tácitamente unas veces, explícitamente otras-, y que será explicado y retomado con mayor profundidad en la *Parte II* de este texto, cuando abordemos la influencia de Burckhardt en el *Atlas Mnemosyne* de Warburg.¹⁶⁹ Quedémonos, de momento, con la idea de que algunas nociones y aspectos de estos tres autores discurren entrelazados, y ciñámonos a establecer un somero pero necesario contexto al devenir de ciertas ideas warburguianas: esos aspectos de la obra de Jacob Burckhardt que influyen en un todavía joven Warburg.

Según Kurt W. Foster:

Los intereses de Warburg fueron también estimulados seguramente por la lectura de la obra de Jacob Burckhardt “La cultura del Renacimiento en Italia” -*Kultur der Renaissance in Italien*-, pero en Warburg el trabajo de Burckhardt obtuvo el resultado de minar profundamente la imagen del Renacimiento como edad de hombres ilustres y de héroes. [...]. El aspecto conflictivo había aparecido ya en Burckhardt pero sólo esporádicamente, en diversas intuiciones; éste había intentado extrapolar de las consideraciones formales sobre los productos artísticos algún indicio relativo al papel que aquellas obras habían tenido dentro de la tradición, pero lo que realmente le interesaba a Burckhardt eran “aquellas potentes vibraciones de la voluntad” sin las cuales “la creatividad artística no habría recibido nunca la necesaria resonancia”.¹⁷⁰

168 Didi-Huberman, G., 2002 (trad. 2009, p. 128).

169 Véanse los capítulos:

6. Jacob Burckhardt y la historia de la cultura, p. 194.

7. Antecedentes, de Jacob Burckhardt hacia el *Atlas Mnemosyne*, p. 197.

170 Warburg, Aby, 1932 (trad. 2005, p. 17).

Véase el paralelismo con las ideas nietzscheanas sobre el arte comentadas anteriormente.

Para Burckhardt, el arte servía de caleidoscopio mediador hacia “sus estudios de las vicisitudes humanas.”¹⁷¹ La imagen artística era para él una suerte de espejo imaginativo donde podemos observar una voluntad adormecida -la nuestra-, resonante y contemplativa -estéticamente- sobre la que fraguar una historia cultural. Mediante el uso de la intuición,¹⁷² Burckhardt abogaba por la imaginación constructiva del historiador y por una visión plástica y poética de la historia. Con lo que “la imaginación [como nos dice Cassirer] se convierte en un elemento necesario del genuino recordar,”¹⁷³ y hace que la imagen artística se constituya en algo así como las piedras para caminar a través, o a lo largo, de un río; un medio que dirige ese impulso poético y constructivo y que, necesariamente, ha de pertenecer a una y, a la vez, a muchas historias -sino a todas-.

Lo que yo construyo históricamente -escribía Burckhardt en una carta- no es el resultado del criticismo o de la especulación, sino de la imaginación, que trata de llenar las lagunas con sus observaciones. Para mí la historia es, en una gran medida, poesía; constituye una serie de las más bellas y pintorescas composiciones.¹⁷⁴

En estas palabras de Burckhardt está latente el concepto de *imaginación* fichteano,¹⁷⁵ en el que ésta se lanza hacia “el gran espacio de lo posible.”¹⁷⁶ Un espacio que, en el caso de Burckhardt, sería el recordar poéticamente el trazo del relato histórico. No queremos decir con esto que Burckhardt actúe desde la ebriedad del subjetivismo fichteano, sino solamente hacer notar que los criterios históricos quedan inevitablemente empañados por una cierta subjetividad -por una cierta voluntad individual escindida, pero resonante, respecto a la voluntad general-. Esto es, “él se acoge a lo que podríamos llamar una perspectiva humanista del legado antiguo y su significado actual, poniendo de relieve que selecciona y reconstruye aquellos aspectos y figuras 'capaces de ligar íntimamente con nuestro espíritu, de despertar una participación afectiva, ya sea por afinidad o por todo lo contrario'.”¹⁷⁷ Es

171 García Gual, Carlos: “Prólogo”, en Jacob Burckhardt, 1898-1902 (trad. 2005, p. 9).

172 Véase el paralelismo con la *intuición* schopenhaueriana, pp. 41-42 del *Preámbulo*.

173 Cassirer, Ernst, 1944 (trad. 1977, p. 47).

174 García Gual, Carlos, *Op. cit.*, p. 38.

175 Véanse las pp. 27-31 del *Preámbulo* -Fichte, Schelegel y Novalis-.

176 Safranski, Rüdiger, 2007 (trad. 2009, p. 72).

177 García Gual, Carlos, *Op. cit.*, p. 42.

en esta última apreciación sobre Burckhardt donde vemos el paralelismo respecto a un Warburg conectado afectivamente a ciertas imágenes. Aquellas de las que anteriormente hemos hablado: por un lado las grotescas ilustraciones de las *Petit misères de la vie conjugale* de Balzac, y, por otro, las estaciones de la cruz ejecutadas en un degradado estilo campesino, la fuerza desnuda y trágica de la pasión de Cristo. Warburg encuentra en esta afectividad resonante de las imágenes un hilo conductor que puede ser seguido en dos sentidos opuestos: hacia la historia de la cultura, esto es, de la afección individual a la construcción de una historia colectiva, o hacia el embrollo necesario que supone el proceso imaginativo, poético e individual -es decir, hacia un proceso psíquico interno e individual-.¹⁷⁸ El propio Burckhardt observa los dos sentidos -como Janus-. Por un lado, la construcción imaginativa e intuitiva de una historia cultural,¹⁷⁹ y por otro, lo que ahora nos interesa: el comienzo de la explicitación de algunas de las intuiciones y experiencias del joven Warburg acerca de la conexión entre imagen y conformación psicológica de la persona.

La aproximación por vía psicológica al conocimiento del fenómeno artístico, había sido apuntada ya por Burckhardt, el cual ya en la década de los 60 del siglo XIX había comenzado a considerar que la obras de arte deberían ser afrontadas no tanto a través de las categorías filosóficas, sino como una parte de la psicología. Estaba convencido de que el acercamiento psicológico al fenómeno artístico estaba destinado a modificar radicalmente la esencia de la investigación histórico-artística.¹⁸⁰

Que la imagen le concierne profundamente es algo que Warburg experimenta muy pronto, pero el concretar una hermenéutica que trate de acercarse a la imagen artística como medio íntimo y resonante respecto a la propia conformación psicológica es algo que le vendrá dado poco a poco. La figura de Burckhardt representa una de las voces de ese acercamiento.¹⁸¹

178 Aquí, aunque todavía no aparece la naturaleza conflictiva de la relación entre lo psico-individual y lo psico-social, se adelantan algunas ideas de un pensador que influyó en Warburg, Karl Lamprecht, al que abordaremos más adelante. Véase 1.7. *Karl Lamprecht: la unitaria textura psicológica de una época*, en las pp. 72-77 de este texto.

179 Burckhardt y su historia cultural serán tratados con detalle posteriormente, ya que sus ideas tendrán una influencia decisiva en el *Atlas Mnemosyne* de Warburg. Véase el comienzo de la *Parte II* de este texto, pp. 194-201.

180 García Mahiques, Rafael, 2008, p. 67.

181 Acercamiento que no sólo afectara a Warburg, sino a muchos historiadores e intelectuales de una época

1.5. La universidad de Bonn (1886-88)

Pese a que en principio no nos interesa aquí el perfil lúdico de Warburg, las palabras de su epígono Edgar Wind vienen a dibujar, antes de sumergirnos en la dimensión de Warburg como aplicado estudiante universitario, un personaje que no prescinde ni de los placeres de la vida ni de lo cómico. Aspecto importante de su carácter que, al parecer de Wind, Gombrich ha dejado de lado al retratar, en su *Aby Warburg: Una biografía intelectual*, a un Warburg sombrío y casi fatigoso.¹⁸²

Según Wind:

A pesar de una considerable vena de melancolía en su temperamento, que desde los primeros años le hizo presa fácil de ataques de abatimiento y depresión nerviosa, Warburg no era un introvertido malhumorado, sino realmente un ciudadano del mundo que, sabiéndose poseedor de un caudal intelectual y económico, desempeñó su papel con un entusiasmo expansivo y con un gran sentido del humor, [...]. Admirado en su juventud como un bailarín espléndido, llegó a ser conocido cuando estudiaba en Bonn como uno de los más tumultuosos estudiantes juerguistas que participaban en el carnaval de Colonia.¹⁸³

Posiblemente este sea un apunte necesario pues, aunque la obra de Gombrich es una importante y exhaustiva fuente de datos, a veces parece querer exorcizar ciertos aspectos de

marcada por la figura de Freud y el psicoanálisis:

“Así, Hurbert Janitscheck -cuyos cursos siguió Warburg en 1889- presentaba ya sus estudios sobre el arte italiano del Renacimiento como ensayos de “psicología social”. En cuanto a Wölfflin, Berenson, Schmarsow o Worringer, todos ellos partirán de una “estética psicológica”, la de la empatía, para plantear sus propios “conceptos fundamentales”. No resulta sorprendente, por tanto, que Warburg reivindique desde el principio la posición del “psico-historiador”. Como Lamprecht, como Riegl con su *Kunstwollen*, quiso hacer operativa una noción transindividual de lo psíquico en el campo cultural de las imágenes: [...].”

En Didi-Huberman, G., 2002 (trad. 2009, p. 252).

182 Véase el “Apéndice” en Wind, Edgar, 1983 (trad. 1993, pp. 159-168).

183 Wind, Edgar, 1983 (trad. 1993, p. 161).

la personalidad de Warburg. Ya hemos apuntado anteriormente ciertas discrepancias en torno la influencia que ejerce la figura de Nietzsche y su *El origen de la tragedia* sobre el pensamiento warburgiano.¹⁸⁴ El hecho de que Warburg tome en serio su desarrollo intelectual y que, a la vez, sea un bailarín juerguista, le acerca aún más a esa conciliación dinámica de opuestos que se da entre ese placer dionisiaco que supone el baile al son del aulos -embriaguez- y el recitar apolíneo tañendo una lira -ensueño-. Dando la razón a Didi-Huberman o a Wind, esas características nietzscheanas atribuidas al arte parecen proyectarse sobre la propia figura de Warburg.

Pero volvamos a aspectos menos sujetos a conjeturas, a 1886, cuando un Warburg veinteañero que comienza a estudiar historia del arte en la Universidad de Bonn se encuentra con tres personalidades que marcarán su etapa formativa: los historiadores del arte Henry Thode -sólo nueve años mayor que el propio Warburg-, Carl Justi (1832-1912) y el filólogo e historiador de las religiones Hermann Usener (1834-1905).

En 1885, un año antes de la entrada de Warburg en la universidad, Thode había publicado un libro sobre San Francisco de Asís y los inicios del Renacimiento en el arte; por su parte, Justi era autor de varios y extensos ensayos sobre las figuras de Miguel Ángel, Velázquez y Winckelmann. Un rasgo común a ambos historiadores era su particular interés hacia el Renacimiento, en el cual veían un “movimiento espontáneo”,¹⁸⁵ un horizonte histórico que suponía el comienzo de la modernidad y una suerte de “inauguración del sujeto libre y creativo.”¹⁸⁶

Por otro lado, tanto Thode como Justi compartían la idea de éste último de que, en el Renacimiento, “el arte italiano tuvo vida propia y que prácticamente no necesitó a la Antigüedad...”¹⁸⁷. Es más, cuando Justi admitía algún préstamo que el arte del Renacimiento tomaba de la Antigüedad, moralizaba acerca de éste y lo consideraba como muestra de “vitalidad decadente”¹⁸⁸. El Renacimiento representaba así, para ellos, una época realista y prácticamente autónoma en la que se aceptaba “la Naturaleza y la Belleza”¹⁸⁹ frente a la censura medieval del deleite de los sentidos.

184 Véanse las pp. 53-56 de este texto

185 Gombrich, E. H., *Op. cit.* (trad. 1992, p. 58).

186 Burucúa, José Emilio, 2003 (ed. 2007, p. 40).

187 Gombrich, E. H., *Op. cit.* (trad. 1992, p. 39).

188 *Ibid.* (trad. 1992, p. 39).

189 *Ibid.* (trad. 1992, p. 39).

En aquel momento, Warburg es estimulado por el pensamiento de los dos profesores. De hecho, parece que fue a través de Justi que “Warburg se familiarizó con los estudios italianos” y con la “estética, con referencia especial a las artes visuales”¹⁹⁰. Pero, si bien sus intereses se ven influidos por algunas de las ideas de Thode y de Justi, por otro lado, y contrariamente a la opinión de éstos, la temática de una Antigüedad pagana recurrente que reaparece en el Renacimiento, vislumbrándose a través de los artefactos culturales de éste, encuentra eco en un Warburg influido por sus propias experiencias con las imágenes y por la lectura de la obra de Burckhardt.

Tras los pasos de Burckhardt, Warburg creía que el Renacimiento había correspondido a una época de la civilización europea en la cual sobre todo los *homines novi* de la burguesía florentina del Quattrocento (Warburg, 1966: 111-146 y 213-246), y paralelamente otros hombres semejantes a ellos en Italia y en toda Europa (Warburg, 1966: 149-170 y 173-178), habían buscado en la Antigüedad pagana, más allá de la cultura y de la axiología pluriseculares del cristianismo, una experiencia global, completa y diferente de la vida que pudiera ayudarlos a expresar los nuevos horizontes y significados de la existencia humana que las sociedades urbanas, mercantiles, unidas mediante el comercio a los lugares más remotos de la Tierra, les permitían descubrir a cada paso.¹⁹¹

Bajo este prisma, la Antigüedad pagana supone una especie de infancia cultural universal recurrente, una especie de lugar dotado de un cierto entendimiento comprensivo y pretendidamente liberador. Una recurrencia que, además, tiene varios sentidos. Por una parte, supone una mirada de la burguesía florentina del *Quattrocento*¹⁹² hacia una época pretérita que, alejándose de ser considerada como tosca e impía, se va configurando como depositaria de ciertos y olvidados saberes que se han de traer de vuelta. Por otra, permite comprender el hecho perteneciente acerca de la extrañeza de ciertos aspectos culturales alejados de la tradición europea. Y, por último, representará posteriormente, para intelectuales como Warburg, la toma de conciencia de una compañía a la que no se puede dar esquinazo porque, simplemente, no pertenece al pasado, sino que sigue estando ahí -se

190 *Ibid.* (trad. 1992, p. 40).

191 Burucúa, José Emilio, *Op. cit.* (ed. 2007, p. 13).

192 Mirada que, al igual que toda revisión del pasado, no puede dejar de ser hija de su tiempo.

busca y se vuelve a traer, aún entendida de diferente manera¹⁹³. Estas recurrencias son especialmente patentes -visibles- en la representación figurada, en esos motivos supervivientes que, transmitidos mediante imágenes, atraviesan la historia y nos acompañan y abordan.¹⁹⁴

Para entender mejor estas recurrencias imaginativas veamos un ejemplo de cómo estos motivos, ya sean temáticos o gráficos, sobreviven y surgen aquí y allá -desde la Antigüedad griega, pasando por el Renacimiento, hasta nuestros días- a través de una historia, no ya del arte, sino cultural.¹⁹⁵



Euphronios: *Hetaerae Symposium*. psictero griego con hetaira (Detalle), 505-500 B.C., Clay. The State Hermitage Museum, St. Petesburg

193 Como ejemplo de recurrencia circular véase que la revolución industrial puede ser designada, muy comprensiblemente, como época prometeica. Estas recurrencias serán muy importantes en el pensamiento warburgiano y no están precisamente lejos de algunos aspectos del eterno retorno nietzscheano.

194 Véase en estas recurrencias imaginativas la incipiente aparición del concepto de *Nachleben*, todavía en estado embrionario.

195 Este recorrido histórico de un motivo pagano tiene como base un descubrimiento de un amigo de Warburg, el historiador del arte hamburgués Pauli -véase Gombrich, E. H., 1970, (trad. 1992, p. 254)-. Nosotros hemos añadido algunas imágenes a ese recorrido para evidenciar las diferentes visiones e intenciones hacia las que está dirigida la elaboración de imágenes -aunque sea un motivo similar, como en éste caso-. Hay una pregnancia psíquica inherente al motivo, pero, obviamente, no una misma significación -ésta cambia según el contexto y la intención-.



Raimondi, Marcantonio: *El juicio de Paris* (Detalle), 1520, París, Bibliothèque Nationale de France



Manet, Édouard: *Le déjeuner sur l'herbe* (1863) Paris, Museo de Orsay



Recreación en la serie televisiva *Los Simpsons* del cuadro de Manet



Otra recreación de Manet, o de la hetaira griega, o del juicio de Paris, de la mano de una campaña publicitaria de Yves Saint Laurent. Véase, además, la inversión de roles respecto al cuadro de Manet.

A partir de estas reapariciones de la Antigüedad pagana, no es de extrañar que Warburg intuya un paralelismo entre el transcurrir histórico y el transcurrir biológico -el suyo propio-, es decir, una correspondencia entre las imágenes conflictivas que a él le abordaron en su infancia y las imágenes antiguas y paganas que afloran en algunas obras del Renacimiento italiano -traídas a presencia inevitable por la modernidad de esa burguesía florentina del Quattrocento-.¹⁹⁶

Los aspectos emocionalmente conflictivos de Lessing en la obra artística, el nudo trágico nietzscheano manifestado en el arte, la visión poética y resonante de Burckhardt acerca de una historia entendida desde el fenómeno artístico y su propia idiosincrasia se abren ahora, mediante Warburg, a un horizonte histórico: el Renacimiento italiano. De esta manera, este horizonte del Renacimiento se configurará con el tiempo como una pantalla fenomenológica desde la que Warburg podrá asomarse a esa Antigüedad pagana -es decir, al paganismo de su propia vida- que renace mediante una simbolización psicológicamente activa: la representación mediante la imagen. Aunque en principio pueda parecer que esta perspectiva se ciñe a un momento histórico concreto, no va a representar, ni mucho menos, una posición estática o monolítica; ayudado por ciertas imágenes del *Quattrocento*, Warburg se tomará sus licencias y tratará de organizar un reflejo activo y dinámico de las supervivencias, ese nexo entre diferentes épocas, culturas, organizaciones sociales, herencias e individuos. Como si se enfundase una nueva piel, Warburg nunca dejará ya de lado el interés acerca de la estética y el arte italianos del Renacimiento, representando éstos un pilar fundamental -pero flexible y oscilante- de su pensamiento.¹⁹⁷

196 Hay que tener en cuenta que un cierto ambiente evolucionista flotaba en el ambiente del siglo XIX, influyendo a muchas disciplinas académicas. Por ejemplo, había cierta tendencia a biologizar la historia, observando el desarrollo de ésta como si el de un ser vivo se tratase -una visión, por otra parte, bastante hegeliana-. De hecho, la influencia de Darwin en la organicidad de las futuras *Pathosformeln* warburgianas será fundamental -mediante su *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, 1872-.

197 “Warburg elaboró la noción de *Nachleben* en un marco histórico concreto que constituye el ámbito casi exclusivo de sus estudios publicados: se trata del Renacimiento, en primer lugar el Renacimiento italiano -Botticelli, Ghirlandaio, Francesco del Cossa, pero también Poliziano o Pico della Mirandola- y después el flamenco y el alemán -Memling, Van der Goes, Durero, pero también Lutero o Melanchton-.”

En Didi-Huberman, G., 2002 (trad. 2009, p. 177).

Retomando su biografía podemos ampliar el relato anterior: si recordamos el episodio de su infancia en el que, con ocho años de edad, soñaba con crucifixiones durante la grave enfermedad de su madre, podemos trazar un paralelismo -otro más, otra vez- entre una Antigüedad pagana que resurge en las imágenes del Renacimiento italiano y el “paganismo” de las imágenes de Cristo crucificado que surgen en los sueños de un niño judío. Así, el interés por la Antigüedad pagana y por la mitología comienza a cobrar importancia en un Warburg que se sumerge en su estudio desde el interés por esa posible relación entre la antigua imagen pagana y la resonancia psicológica que la representación figurada despierta en el sujeto -el propio Warburg-. Este estudio caminará de la mano de una nueva influencia, el profesor Hermann Usener.

1.6. Hermann Usener: lo inconsciente, la mitología y el método filológico

Usener era un filólogo clásico e historiador de las religiones para quien “la formación de los mitos es un problema psicológico.”¹⁹⁸ Como profesor tuvo una influencia mucho más profunda en Warburg que Thode y Justi, ya que su “combinación de método filológico y su análisis formal de los mitos le indicaron a Warburg el camino que iba a seguir en su tesis de licenciatura y más allá.”¹⁹⁹ Según él, los mitos se engastan en la psique y son narraciones del espíritu: “La formación de los mitos es un problema psicológico”²⁰⁰. Sus estudios suponen una búsqueda de esa conexión íntima que se da entre las historias mitológicas y la sensualidad de ciertas experiencias coyunturales y pavorosas que abordan a una humanidad primitiva. Esto lleva a que los mitos de la Antigüedad traídos a presencia por esas prosopopeyas, alegorías o metáforas presentes en ciertas narraciones textuales o en

198 Gombrich, E. H., *Op. cit.* (trad. 1992, p. 40).

199 Warburg, Aby, 1932 (trad. 2005, p. 18).

Con este “más allá”, Kurt W. Forster hace mención a la posterior experiencia antropológica de Warburg con los indios *pueblo*, en 1895. Durante su breve estancia entre ellos Warburg se sirve, en sus indagaciones, de la metodología filológica heredada de Usener -véanse las p. 162n y p. 164n en este mismo texto-. También el nombre de Usener es citado en un texto de Warburg titulado *Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero*, publicado en 1920 -unos treinta años después de su estancia en la universidad-. Esto muestra la perenne influencia que las maneras filológicas de Usener causarán en Warburg -véase el artículo en Warburg, Aby, 1932 (trad. 2005, pp. 445-511), Usener aparece citado en p. 490-.

200 Gombrich, E. H., *Op. cit.* (trad. 1992, p. 40).

imágenes, son objeto depositario a través del cual tantear y observar esas inherencias humanas que interpretan, y modulan después, las emociones que una fuerte impresión sensible hace experimentar al hombre primitivo.

Para él [Usener], el hombre primitivo reaccionaba a estas impresiones -el trueno y el relámpago- con una emisión de sonido que, repetida, se convertía en la palabra relámpago o trueno. Para la imaginación primitiva esta palabra describía, sin embargo, una actividad concreta y exigía la existencia de un agente. En un principio, Zeus fue simplemente “el que truena”.

Una gran parte del curso de Usener, y de sus escritos posteriores, estaba dedicada a la investigación detallada de los nombres y epítetos de los dioses que podrían fundamentar esta teoría evolucionista. Pero lo que le quedó de esto a Warburg fue la imagen del hombre primitivo que reacciona ante unas impresiones fuertes imaginando sus causas. El pensamiento mitológico testimonia el predominio de las impresiones sensuales en el hombre primitivo: “Nuestro pensamiento lógico se afianza en la medida en que se debilitan nuestras impresiones sensuales”.²⁰¹

En el método filológico de Usener se da un encadenamiento entre la impresión numinosa, el dotar a ésta de un agente -es decir, se antropomorfiza el estímulo- y el nombrar su acción, para después, mediante la generalización de la experiencia, llegar al nombre de los dioses. Si se oye un trueno es que hay alguien que lo ha producido -las cosas no suceden solas-, un misterioso y oculto agente -el que truena-. Pero este agente no actúa una ni dos veces, ni siempre en el mismo lugar, así que “la repetición de esta experiencia conduce a su nombramiento”²⁰²: se le diviniza y “el que truena” pasa a ser numen tronador -Zeus-. Esto implica que el indagar sobre el mito llevaría, mediante una búsqueda genealógica dirigida hacia los nombres aplicados a divinidades, a los sentimientos inherentemente humanos que se producen ante ciertos fenómenos numinosos. Llevaría, en definitiva, hacia nuestro propio sentimiento de unión y des-unión con el mundo, hacia el centro de “nuestra misma religiosidad”²⁰³.

201 *Ibid.* (trad. 1992, p. 41).

202 *Ibid.* (trad. 1992, p. 41).

203 Warburg, Aby, 1932 (trad. 2005, p. 18).

No es difícil imaginar el enganche que este trayecto antropológico hacia el interior del mito produce en Warburg, ya que vuelve otra vez al meollo de aquello que le interesa: los procesos psicológicos que se dan en ese momento crítico de una cierta lucidez delirante donde, ante lo que nos excede y a la vez nos comprende, surge, necesaria y fatalmente, el proceso imaginativo que nos sugiere -o más bien nos impone- una causa o agente. Warburg suma de este modo una nueva línea de acción, esta vez filológica, para abordar el estudio del trayecto antropológico de las imágenes -y, una vez más, el suyo propio-. Mediante la interpretación de los mitos, Warburg se ayudará en su descenso hacia las interioridades del proceso imaginativo de un hombre pretendidamente más sensitivo: el primitivo -tanto el hombre primitivo narrado por la historia como el primitivo durmiente e interno-.²⁰⁴ Y decimos durmiente e interno porque, según Usener, “cuanto más había avanzado la humanidad en el terreno del conocimiento, tanto más había retrocedido el mito [...]”.²⁰⁵ Parece que en la medida en que el hombre primitivo se va adormeciendo, dando paso a un hombre más lógico, se van también debilitando las impresiones sensoriales. Pero esto no quiere decir que lo mitológico quede desterrado, sino más bien al contrario, ya que hombres lógicos como Usener o, posteriormente el propio Warburg, toman conciencia acerca de la necesidad de dilucidar ese núcleo mitológico del lenguaje, del arte, de las religiones y creencias; núcleo que, además, actuaría como depositario del principio organizador psíquico que actúa en ciertas experiencias críticas -sin una lógica categorizadora y explicativa la experiencia es presa inevitable del pensamiento mágico, ya sea en el hombre primitivo, en el niño, en el enfermo, en el loco, esto es, en nosotros mismos-.

Obviamente, esta ecuación proporcionalmente inversa entre sensibilidad y lógica no es precisamente nueva, pero sí lo es la óptica con que es escudriñada. Ese velo de Maya que Schlegel presentó a Schopenhauer²⁰⁶ y que actúa sobre la percepción del hombre prometeico y escamotea algunas de sus impresiones sensoriales inmediatas, y, si bien no las anula -algo por otro lado imposible-, las reprime, deja el ámbito estético y artístico romántico para entrar en el ámbito académico -abordado, en el caso de Usener, por medio de una

204 No en vano, en 1985, Warburg se dirigirá a Norteamérica a estudiar *in situ* ciertas costumbres de los indios *pueblo*, buscando, en parte, esa suerte de semejanza romántica -nos encontramos a finales del s. XIX- que pretende equiparar al hombre primitivo dibujado por la historia con algunas culturas en las que todavía prima un modo de vida arcaico -véanse pp. 155-181 de este texto-.

205 Gombrich, E. H., *Op. cit.* (trad. 1992, p. 40).

206 Véase p. 42 del *Preámbulo*, en este texto.

metodología filológica.²⁰⁷ La noción romántica de que hay fuerzas oscuras e irracionales que nos gobiernan y definen nuestros actos y percepciones²⁰⁸ entra en ese ámbito académico al que pertenecía Usener; ya no basta sólo con la explicación lógica, sino que hay que penetrar en la experiencia, en “el surgimiento psicológico e histórico de esos conceptos [conceptos lingüísticos, religiosos y míticos que se supone están en la base de la génesis espiritual] y en su esencia mental.”²⁰⁹ Para Usener, los filósofos “pasan por alto que, más allá del dominio de la lógica y la teoría del conocimiento válidas para nosotros, hubo largos períodos de desenvolvimiento durante los que el espíritu humano se fue abriendo paso lentamente hacia la comprensión y el pensamiento, y estuvo sometido a una ley de la representación y del lenguaje esencialmente distinta. Nuestra teoría del conocimiento se verá falta de la sustentación necesaria mientras la lingüística y la mitología no aclaren los procesos de la representación involuntaria e inconsciente.”²¹⁰ En estas palabras de Usener volvemos a la clave que, como podemos suponer, fascinó a Warburg, pues el hecho mitológico y su *representación involuntaria e inconsciente* entronca directamente con la propia vida y con los intereses intelectuales de éste. Además, las ideas de Usener no son veleidades amorfas que sobre lo inconsciente levitan en el aire, sino que, al ir acompañadas de una metodología que participa de ramas de la filología, de la antropología, de la psicología o de la propia historia, proporcionarán a Warburg un marco formal y un método de análisis concreto que éste utilizará posteriormente.

Un aspecto en particular de las ideas de Usener en materia de historia de las religiones dejó una impresión duradera en Warburg. En 1895, cuando visitó los Estados Unidos y se adentró en la vida “primitiva” de los nativos americanos de Nuevo México y de Arizona, Aby, con el espíritu de Usener, hizo un uso de la filología bastante más amplio de lo que se hubiera podido esperar de un estudioso no especialista en la disciplina. También, la resonancia emotiva que Usener había buscado en sus objetos se repite en Warburg, [...].²¹¹

207 Véase la relación que esto tiene con esa legitimidad científica a la que aspiraban las ciencias del espíritu en la segunda mitad del s. XIX.

208 Véase, también, la relación con el psicoanálisis.

209 Cassirer, Ernst, 1956 (trad. 1975, p. 90).

210 *Ibid.* (trad. 1975, p. 89).

211 Warburg, Aby, 1932 (trad. 2005, p. 18).

Otro aspecto importante que aparece en Usener, y que influirá en Warburg, es la idea del mito como elemento superviviente. “Porque el mito sigue vivo entre nosotros. Nada muestra con más claridad el espíritu conservador del hombre.”²¹² El mito es reflejo de la génesis espiritual y, lejos de quedar atrás, sigue estando presente de alguna manera en el proceso psicológico de enfrentar y construir el mundo, y no ya desde una supuesta mente primitiva, sino desde la nuestra propia. Las historias mitológicas nos acompañan y definen, lejos de perder su vigencia aún adentrándonos en el terreno del conocimiento. Es más, el producto de cómo simbolizamos, imaginamos o mitificamos pasa de ser considerado como una excrecencia atávica y caduca que hay que trascender -para llegar a la verdad y a la libertad-²¹³ a ser objeto de estudio académico y, obviamente, de conocimiento. El hombre de conocimiento vuelve la cabeza y mira hacia atrás -hacia su propio interior-, utilizando transversalmente diferentes recursos metodológicos para re-descubrir el proceso, el surgimiento de esa representación involuntaria e inconsciente. Y es ahí, en la búsqueda por parte de Usener de ciertos elementos recurrentes -presentes en diferentes tiempos y manifestaciones culturales- mediante la aplicación de diferentes disciplinas -historia, psicología, antropología, filología...-, donde se aprecia otra vertiente que desembocará posteriormente en la noción de *Nachleben* warburguiana -tanto por el eclecticismo como por la asunción de que ciertos elementos de la imagen sobreviven a través de la historia-.

Usener había ordenado los mitos antiguos como Warburg iba a hacer con los frescos del Renacimiento: relacionaba la investigación filológica -detalles, especificidades, singularidades- con los problemas más fundamentales de la psicología y la antropología. Cuando estudiaba, por ejemplo, las formas de la métrica griega, era para pensarla como un síntoma de cultura global; buscaba sus supervivencias hasta en la música medieval e intentaba, recíprocamente, analizar los actos de creencia en general como formas en las cuales -en cada caso específico- había que convertirse cada una de las veces en filólogo.²¹⁴

212 Gombrich, E. H., *Op. cit.* (trad. 1992, p. 40).

213 Para el pensamiento positivista, pero no, obviamente, en el ámbito estético del Romanticismo.

214 Didi-Huberman, G., 2002 (trad. 2009, p. 41).

1.7. Karl Lamprecht: la unitaria textura psicológica de una época

Tras Usener y su importante influencia, aparece, en el verano de 1887, otra figura fundamental para el desarrollo conceptual de Warburg: Karl Lamprecht (1856-1915). Éste era un historiador peculiar que, al afrontar su trabajo, daba, al igual que Usener, una gran importancia a la psicología. Según Lamprecht, los acontecimientos históricos no pertenecen a un plano unidimensional, sino que son consecuencia y están sustentados por una multiplicidad de dimensiones: social, política, económica, artística, poética, pero, sobre todo, psicológica. Para él, “en el conflicto entre las viejas y las nuevas tendencias en la investigación histórica, la principal cuestión tiene que ver con lo psico-social comparado y contrastado respecto a los factores psico-individuales; o por hablar de una manera algo más general, la comprensión tanto de las condiciones como de los héroes, en tanto que fuerzas motrices en el curso de la historia.”²¹⁵ Aparece así, con Lamprecht, una especie de mimbre común psico-social, un *Zeitgeist* psíquico que subyace en una determinada sociedad o comunidad y que entra en relación con la psique individual de los sujetos pertenecientes a ese contexto histórico-geográfico. Estos sujetos, a veces, se convierten en héroes o en visionarios y son capaces de emprender un viaje iniciático de ida y vuelta con el que, a la manera de Ulises o de Prometeo, traerán nuevos y provechosos conocimientos a sus contemporáneos. Esto tendrá mucha importancia respecto al papel que el agente investigador, es decir, el propio historiador, representa; ya que él mismo es un mediador psíquicamente dinámico entre los demás y aquello que pueda ser objeto de su conocimiento, es decir, es un sujeto que acarreará factores de sus experiencias y de su psico-individualidad hacia la descripción de lo histórico psico-social.²¹⁶

Este “proceso histórico [lamprechtiano] [...], expresa, en términos psicológicos, el mismo principio que Hegel expusiera, como lógico y metafísico, cuando nos aseguraba que lo

215 “In the conflict between the old and the new tendencies in historical investigation, the main question has to do with social-psychic, as compared and contrasted with individual-psychic factors; or to speak somewhat generally, the understanding on the one hand of conditions, on the other, of heroes, as the motive powers in the course of history.”

En Lamprecht, Karl, 1904 (ed. 1905, p. 3).

216 La idea de los románticos acerca de generar sus propios mitos pasa del ámbito estético al académico. Acordémonos de la noción de *romantización*, véase la p. 19 del *Preámbulo*.

importante era 'concebir y expresar lo verdadero, no sólo como sustancia, sino también como sujeto'.²¹⁷ También, según Cassirer, Lamprecht se apoyaba en Herder, “cuyo entusiasmo por la plenitud de lo “anímico” -lo espiritual, lo psíquico- que se expresa en la vida histórica compartía.”²¹⁸ Así, la historia expresa, según Lamprecht, una suerte de globalidad multívoca en la que subyace una cierta vida psíquica que actúa como aglutinante. Cobra importancia, por tanto, la relación dinámica entre lo psico-social, este aglutinante psíquico y la psique individual, y también, paralela y obviamente, la conflictiva relación que desde aquí se establece entre el acontecimiento y la narración concatenada de éste hacia una pretendida generalidad de los hechos.

Este acercamiento lamprechtiano supone una manera dinámica, inacabada y no exenta de poesía, de afrontar la disciplina histórica y, además, produce en cierta manera una situación paradójica, ya que, si bien un acontecimiento no termina en sí mismo, es una ilusión llegar a éste desde una estructura unitaria holística que comprenda el todo y, por supuesto, el acontecimiento. O lo que es lo mismo: una historia que huye de la fragmentación y que parte de un espíritu de época hacia su relación con el individuo, no puede dejar de lado al propio individuo investigador, y se ve, inevitablemente, abocada a una dinámica -y siempre incompleta- búsqueda de relaciones.

Este intento de solución individual -que no unívoca ya que en el establecimiento de nuevas relaciones toda solución es susceptible de ser ampliada y enriquecida- frente a la fragmentación multívoca, fue una de las problemáticas más importantes -y con resultados más interesantes- a las que Warburg se enfrentó durante, prácticamente, toda su vida; por lo que no es de extrañar que el pensamiento lamprechtiano le produjese un agudo interés, ya que dotaba de un marco epistemológico a sus intuiciones. El propio Warburg cuenta, en un fragmento autobiográfico de 1922 referente a las visiones y a los delirios febriles que sufrió cuando contrajo tifus a los seis años, cómo desde una edad precoz ya se prefiguraba su tendencia a la búsqueda de una holística del sentido a partir del fragmento.

De ese tiempo procede el miedo que provocaron los desproporcionadamente inconexos recuerdos visuales o excitaciones sensoriales de los órganos olfativos o auditivos, la angustia que provocaba el caos, el intento de poner orden intelectualmente en este caos... un intento

217 Cassirer, Ernst, 1957 (trad. 1993, p. 337).

218 *Ibid.* (trad. 1993, p. 337).

que puede ser calificado como la trágica tentativa infantil del hombre pensante, realizada en consecuencia muy tempranamente, demasiado tempranamente para mi constitución nerviosa.²¹⁹

De este modo, y con ayuda del pensamiento de Lamprecht, la fragmentación psico-dinámica toma forma de manera más concreta en el pensamiento de un Warburg que ya va construyendo los andamiajes que le permiten, por lo menos, sustentar sus tempranas intuiciones de manera más explícita -aunque el nudo patético sigue y seguirá estando presente en esa “trágica [e inagotable] tentativa infantil del hombre pensante [Warburg]”²²⁰ que trata de traducir y ordenar aquello que le rodea-. Además, esta influencia lamprechtiana respecto a la explicitación de la búsqueda de un sentido unitario con pretensiones holísticas a partir de la multiplicidad, va a estar presente en todos y cada uno de los trabajos que posteriormente desarrollará Warburg, resultando ser crucial en dos de los más importantes: la realización de su biblioteca y su *Atlas Mnemosyne*.

La realización de la biblioteca fue el proyecto que comenzó con el trato, ya referido anteriormente, mediante el que un Warburg de trece años cede su primogenitura a su hermano menor Max, recordemos, a cambio de que éste le provea de libros. Warburg comienza así una actividad que le acompañará durante la mayor parte de su vida: el coleccionar todo tipo de libros que, sin un orden concreto, van atendiendo sobre la marcha a sus muy diversos intereses.

A la larga, este gesto coleccionador de Aby tomará una intención más definida y dará como fruto la Biblioteca Warburg. Según nos cuenta Fritz Saxl, “En 1886, a la edad de 20 años, Aby Warburg abrió una cuenta especial destinada a la compra de libros. Sus ingresos eran muy reducidos, pero el hecho de que comprara libros de manera sistemática demuestra que albergaba ya la idea de formación de una biblioteca.”²²¹ Esta biblioteca acumuló numerosos e importantes volúmenes y se caracterizó por su ecléctica y dinámica organización, siendo la disposición de sus libros-fragmentos reflejo del orden que la propia psique de Warburg establecía como nexo entre los diferentes materiales -nótese la influencia de las ideas de Lamprecht-. Además, la biblioteca también se caracterizó por reunir bajo los auspicios

219 Binswanger, Ludwig y Aby Warburg, 2005 (trad. 2007, p. 176).

220 *Ibid.* (trad. 2007, p. 176).

221 Gombrich, E. H., *Op. cit.* (trad. 1992, p. 299).

warburgianos a un grupo de importantes investigadores como Fritz Saxl, Ernst Cassirer, Edgar Wind o Ernst Gombrich.

Por otro lado, tenemos el último e inacabado proyecto de Warburg: el *Atlas Mnemosyne*.²²² Una especie de mapa cultural mediante el que se pretende la síntesis holística de una historia cultural, y de los procesos psíquicos que subyacen en ésta, a partir de fragmentos e imágenes interconectados por la propia energía psíquica o el pensamiento relacional del creador y principio organizativo del Atlas -el propio Warburg-, de los sujetos creadores y re-creadores de imágenes -sujetos, a su vez, imaginados culturalmente- y del espectador activo.

El atlas de Warburg comprende sesenta pantallas cubiertas con un millar de fotografías pegadas, pretendiendo constituir una suerte de sistema mnemotécnico o memorístico de toda la civilización cultural occidental hasta nuestros días, pero reflejando dos de los hilos centrales de la actividad erudita de Warburg, como son las vicisitudes de los dioses olímpicos y el papel de la antigua 'pathos formulae' en el arte y la civilización postmedievales. Todas las lecturas e investigaciones en las que Warburg había estado comprometido eran de alguna manera incorporadas a esta vasta síntesis de imágenes: el Atlas Mnemosyne contenía reproducciones de relieves de la Antigüedad tardía, manuscritos seculares, frescos monumentales, sellos de correos, circulares, imágenes cortadas de revistas, dibujos de los grandes maestros.²²³

Tanto la biblioteca de Warburg como su *Atlas Mnemosyne* muestran una determinada hermenéutica heredada por Warburg en sus años universitarios y, en no poca medida, a partir de la comentada concepción histórica de Lamprecht. Pero esta herencia no sólo se va a quedar en lo relativo a las relaciones psique-individual psique-colectiva, o en lo que

²²² La *Parte II* de esta investigación, pp. 191-285, está dedicada por entero a este *Atlas Mnemosyne*.

²²³ "Warburg's Atlas comprises sixty screens on which were pinned a thousand pasted photographs, intended to constitute a kind of mnemonic or memory-system of the whole of Western humanist cultural civilization up to and including that date, but reflecting two of the central strands of Warburg's scholarly activity, namely the vicissitudes of the Olympian Gods and the role of the ancient 'pathos formulae' in post-medieval art and civilization. All the lectures and investigations on which Warburg had been engaged were to be somehow incorporated into this vast pictorial synthesis: the Mnemosyne Atlas contained reproductions of Late Antique reliefs, secular manuscripts, monumental frescos, postage stamps, broadsides, pictures cut out of magazines, Old Master drawings."

En Taylor, Brandon, 2004, p. 96.

respecta al sujeto que establece un relato dinámico que relaciona el acontecimiento con la globalidad histórica, sociológica, cultural o psicológica; sino que también entroncará directa y fundamentalmente con lo que serán los intereses warburgianos, pues la hermenéutica lamprechteana otorga también un importantísimo rol al arte como mediador hacia el conocimiento. Según la historiadora del arte Kathryn Brush: “En el proceso de construcción del marco para este programa histórico cultural, Lamprecht viene a asignar un papel central al arte”²²⁴ -véase el paralelismo con el nudo trágico nietzscheano, o con la intuición poética burckhardtiana que lleva a la construcción histórica a través del arte, o con cómo el propio *Atlas Mnemosyne* construye la historia cultural a partir de imágenes-.

Esto sucede porque, al creer Lamprecht que los distintos períodos históricos se diferenciaban entre sí por su peculiar conciencia psíquica colectiva, la realización artística del individuo que pertenece a un determinado período muestra gráficamente la *textura psicológica* de este período, e incluso nos conduce “directamente al corazón de una época.”²²⁵ El pensamiento de Lamprecht se convertirá, de este modo, en otro importante afluyente de esa búsqueda warburgiana que tratará de aprehender el conocimiento a través de lo anímico depositado en los símbolos y en la imagen.

Según Brush:

[Para Lamprecht] Las artes visuales proporcionan la única manifestación clara, u objetificación, de la cultura intelectual que podría ofrecer acceso a la mentalidad y la psique colectiva de la era en que las formas artísticas fueron producidas.²²⁶

Con Lamprecht, Warburg suma un nuevo compañero que, respecto a cómo afrontar esa intimidad que se establece entre proceso psicológico e imagen, añade un factor²²⁷: las

224 “In the process of constructing the framework for this cultural historical program, Lamprecht came to assign a central role to art.”

En Brush, Kathryn, 2001, p. 66.

225 Gombrich, E. H., *Op. cit.* (trad. 1992, p. 44).

226 “The visual arts provided the only clear manifestation, or objetification, of intellectual culture that could offer access to the mentality and collective psyche of the era in which the art forms were produced.”

En Brush, Kathryn, *Op. cit.*, p. 68.

227 Factor que, en realidad, tampoco está muy alejado de ciertas ideas de Burckhardt -la construcción de la historia cultural a partir del arte-. De hecho, Lamprecht está también muy influido por Burckhardt, y, aunque si bien éste ya había hablado de que la obra de arte debía ser abordada desde la psicología -véase p. 71 de este texto-, es Lamprecht quien ahonda más en ese sentido.

representaciones visuales se confrontan, a la vez que son asumidas, no ya con las narraciones de una historia cultural sino también con una textura psicológica colectiva. Warburg vuelve a encontrarse con esa misma intimidad respecto a la imagen que tan hondamente marcó los momentos conflictivos de su niñez, pero ahora, lejos de estar solo, se encuentra con el *Zeitgeist* de toda una época. Esta idea, lejos de resultar retórica, marcará un paralelismo esencial en los posteriores trabajos de Warburg: si en los albores psicológicos de una persona, en su niñez más temprana, se le adhieren imágenes representacionales pertenecientes al corazón y a la textura psicológica de su época, por qué no trazar un paralelismo entre microcosmos y macrocosmos, y recurrir, por ejemplo, a la repetición de los mismos motivos antiguos en épocas sucesivas como representación de los mecanismos psicológicos de una pretendida infancia de la humanidad. Pues bien, este descubrimiento respecto a la importancia de ciertas regularidades análogas presentes en la imagen tomará forma en un viaje que próximamente Warburg realizará a Florencia; ciudad donde la *pregnancia in situ* de esas obras que tanto admira le hará intuir, al examinar ciertos detalles formales -la representación del movimiento-, una de las caracterizaciones de esos mecanismos psicológicos objeto de su búsqueda.

1.8. El viaje a Florencia: la representación del movimiento como caracterización psicológica

En 1889, Warburg viaja a Florencia bajo la tutela del profesor e historiador del arte August Schmarsow. Allí queda fascinado por la contemplación de aquellas obras que sólo conocía mediante reproducciones, y va surgiendo poco a poco, o re-surgiendo de manera más concreta, lo que posteriormente se convertirá en una de las principales preocupaciones warburguianas: la representación del movimiento como *Phatosformeln*, ya sea mediante las ninfas paganas o la serpiente de los indios hopi.

Ahora que estaba en la misma Florencia, este detalle [la fuerza expresiva de las ondulantes vestimentas] asumió una mayor importancia, pues la tendencia del artista florentino a

recrearse en tales exageraciones del movimiento vestimentario no sólo parecía contradecir al dogma de la cada vez mayor fidelidad a la naturaleza, y del progreso unilineal, sino que parecía entrar en conflicto también con los resultados de este tratado sobre la estética griega que había sido el punto de partida de Warburg; a saber, el Laocoonte de Lessing. ¿No había afirmado Lessing explícitamente que el ámbito de la escultura -en cuanto que esta se distinguía de la poesía- era la plasmación de motivos estáticos? La poesía, que procede en el tiempo, puede describir el cambio y la transitoriedad; pero los signos visuales están fijados para siempre, prestándose más de este modo a la representación de lo relativamente inmóvil. Esa “grandeza sosegada” que observara Winckelmann en la escultura griega se debía más a una ley de la escultura que a una ley del gusto griego. Pero cuanto más miraba Warburg en Florencia más dudosa le parecía esta conclusión de su admirado mentor.²²⁸

Es en Florencia cuando Warburg comienza a establecer un paralelismo entre el transcurrir psíquico y el movimiento plasmado en ciertas representaciones artísticas. Empiezan a dejar de tener sentido las máximas de Lessing y sus férreas clasificaciones -los límites de la pintura y la poesía-, pues aparece, en ciertos mecanismos formales de obras consideradas sincrónicas -la representación del movimiento ondulante mediante la imagen-, un espacio, o mejor un transcurrir subterráneo donde, después de la influencia de Burckhardt y Lamprecht, se establecerá para Warburg, rompiendo esa consideración anterior de tiempo cristalizado, un relato dinámico y psicológico, tanto del artista que realiza el gesto -o el trazo- como de la época. Bajo esta óptica, la obra escultórica o pictórica opone resistencia a ciertas convenciones sobre su propia naturaleza y parece responder a una necesidad intrínseca de evolución manifestada por un conflicto desarrollado en su propio seno: la representación del movimiento mediante un medio sincrónico. Sólo se necesitaba un modo divergente en la manera de observar: una mirada que atisbe esa necesidad de evolución y de movimiento que conforma, aunque sustentado por una imagen aparentemente inmóvil, un relato, o representación, psicológicamente dinámico. Si anteriormente decíamos que la imagen artística goza de cierta intimidad con la conformación psicológica de los individuos y del espíritu de la época, la experiencia de Warburg en Florencia concreta y afina aún más este tipo de aproximación, y ya para él -respecto a la escultura florentina entre 1400 y 1450-: “El ropaje en movimiento se considera y utiliza como un medio adicional de

228 Gombrich, E. H., *Op. cit.* (trad. 1992, pp. 53-54).

caracterización psicológica.”²²⁹ Pero Warburg camina de la mano de la representación del movimiento hacia una nueva visión conceptual que cuestiona no ya la propia naturaleza a la que había sido adscrito el arte visual del *Quattrocento*, sino, como iremos viendo posteriormente, la propia naturaleza asimilada al Arte a que sometía la observación histórica.

En esta visita a Florencia entran en juego todas las presencias que han ido acompañado a la evolución del pensamiento warburgiano, estén o no de acuerdo con él. Si, como hemos visto, ciertas ideas de Lessing y Winckelmann van desvaneciéndose y perdiendo vigor, también lo hacen algunas de sus mentores universitarios; contemplando las obras del arte renacentista, Warburg cae en la cuenta del poderoso y evidente influjo que la Antigüedad desempeña en ellas, algo que resulta ser contradictorio respecto a las enseñanzas de sus profesores Justi y Thode. Las imágenes que viajan, sobreviven y reaparecen desde la Antigüedad serán, de hecho, uno de los principales puntos de interés de Warburg -piedra fundamental de su edificio conceptual e imprescindibles para su noción de *Nachleben*-.

En el otro lado, y ya en un plano más abstracto, detecta, en esa representación del movimiento, la afinidad psicológica de una imagen que narra el espíritu de la época, con lo que deja al descubierto la influencia positiva que sobre él ejercieron Usener, Lamprecht y, por supuesto, Burckhardt.

En Florencia, Warburg se preocupa no sólo de estudiar “el arte y el humanismo florentinos para preparar su tesis^[230], [sino que] sus cuadernos de notas estaban llenos de especulaciones sobre los mecanismos psicológicos básicos que podrían explicar la existencia de la religión, el arte y la ciencia dentro del contexto de la evolución humana.”²³¹

229 *Ibid.* (trad. 1992, p. 59).

230 Tesis desarrollada entre 1889 y 1891 acerca de los cuadros *El nacimiento de Venus* y la *Primavera* del pintor del *Quattrocento* Sandro Botticelli. Esta tesis será tratada con detalle en las pp. 107-154 de este texto.

231 *Ibid.* (trad. 1992, p. 75).

1.9. Tito Vignoli: entificación, personificación, miedo y seducción en la supervivencia de la imagen

Antes de abordar la tesis de Aby Warburg sobre *El Nacimiento de Venus* y la *Primavera* de Sandro Botticelli, merece la pena hacer hincapié en un autor nombrado en las clases de Usener y que tuvo también una especial importancia para el desarrollo del pensamiento warburguiano: Tito Vignoli (1829-1914). En 1879 Vignoli escribe *Mito e scienza*, un libro cuya traducción alemana cae en las ávidas manos de Warburg en 1886. Las ideas contenidas en él parecen causar en Warburg una profunda impresión, ya que tienen que ver con algunas de las cuestiones intelectuales que por aquel entonces preocupan a éste. De hecho, según Gombrich, el pensamiento de Vignoli ejerce una nada desdeñable influencia en Warburg y merece una valoración pausada.²³²

Vignoli, tomando como centro el punto muerto al que había llegado la psicología,²³³ y con no poca relación respecto al pensamiento de Burckhardt o al de Lamprecht -ese partir de una multiplicidad de vertientes interpretativas hacia la confluencia hermenéutica del fenómeno-, considera que hay que abolir las fronteras entre las diferentes disciplinas²³⁴ con el propósito de llegar a establecer numerosas causas transversales para un mismo fenómeno. Para él, el mito no pertenece a una época obsoleta del hombre, sino que es un universal que afecta a la condición humana, incluso en las culturas más sofisticadas. El hecho de mitificar supone, para Vignoli, una facultad humana intrínseca e inevitable -nótese el paralelismo con las

232 Según Didi-Huberman, y dado el carácter positivista del pensamiento de Vignoli, Gombrich sobrestima la influencia de éste para, otra vez, exorcizar a Warburg de la influencia del psicoanálisis. De todas maneras, Didi-Huberman sí admite que hay elementos en las ideas de Vignoli susceptibles de interesar a Warburg -como posteriormente veremos-. Véase Didi-Huberman, G., 2002 (trad. 2009, pp. 382-383).

233 Gombrich, E. H., *Op. cit.* (trad. 1992, p. 76).

234 “La antropología, la etnología, la psicología y la biología debían unir sus fuerzas. La psicología había llegado a un punto muerto como consecuencia de haber perdido el contacto con la fisiología y la antropología. La mitología, por ejemplo, y su comparación con nuestras reacciones en “estados psicológicos” normales y anormales podría enseñarnos algo de las leyes que regulan nuestra imaginación (p.36).

Una ley de este tipo explicaría los diversos fenómenos de la mitología y la metáfora, el sueño y la alucinación; la psicología normal y la anormal se deben considerar como un todo y en conjunción con la biología y sociología. Incluso la constitución de la ciencia y la filosofía debe situarse sobre un fundamento psicológico que podría extenderse hasta los fundamentos de la psicología animal. El programa de Vignoli es bastante impresionante. No resulta sorprendente que la solución que él ofrece no esté a la altura de sus ambiciosas promesas.”

En Gombrich, E. H., *Op. cit.* (trad. 1992, pp. 76-77).

ideas anteriores de Usener sobre Zeus y “el que truena”²³⁵-. Seguramente, en según qué círculos académicos adscritos a un entrono positivista en el que las ciencias del espíritu buscan legitimidad científica, esta opinión acerca de los mitos como elemento constitutivo de la psique humana no debía gustar demasiado, y el mismo Vignoli, cuidadosamente, advierte:

Me temo que, a primera vista, esta opinión pueda parecer paradójica y quimérica, ya que es bien conocido que la concepción mítica del mundo y su origen está desapareciendo gradualmente en las naciones civilizadas, y se supone que está totalmente extinta entre los hombres cultos e inteligentes.²³⁶

Estas palabras de Vignoli no están muy alejadas de aquella apreciación de Usener que tanto impactó a Warburg acerca de la relación inversamente proporcional entre la lógica y la fuerza de ciertas impresiones sensibles,²³⁷ pero además, de alguna manera, dan cuenta de un cierto desdén positivista que flotaba en el ambiente. Esta justificación es sintomática del complejo que, en la segunda mitad del siglo XIX, tenían algunas ciencias del espíritu respecto a las ciencias naturales y a las ciencias formales, aunque, en realidad, esta especie de defensa por parte de Vignoli resulta, vista de manera retrospectiva, meramente anecdótica. Por una parte, la importancia de sus nociones acerca de lo mítico trasciende, como veremos, ese debate sobre la supervivencia o no de lo mitológico -aquellas narraciones preñadas de aspectos oscuros, patológicos e inexplicados- entre los hombres cultos e inteligentes. Por otra, será precisamente en esas naciones civilizadas de hombres cultos e inteligentes donde surgirán los estudios que, recogiendo el testigo del ámbito

235 Véase la p. 68 de este texto.

236 “I fear that this opinion will appear at first sight to be paradoxical and chimerical, since it is well known that the mythical conception of the world and its origin is gradually disappearing among civilized nations, and it is supposed to be altogether extinct among men of culture and intelligence.”

En Vignoli, Tito, 1979 (trad. 1885, p. 3).

237 Véanse las pp. 68-70 de este texto.

estético romántico y de ciertas disciplinas como el psicoanálisis o la historia cultural,²³⁸ se desarrollarán posterior y transversalmente en torno al mito y a su vigencia.²³⁹

Sea como fuere, de la mano de Vignoli aparecen algunos elementos que interesan vivamente a Warburg. Si con Burckhardt y Lamprecht había cobrado importancia el hecho psicológico cristalizado por la imagen, ahora vuelve a aparecer otro elemento mediador ya visto con Usener: el mito como fuente representativa, y de representación, de ciertos procesos de la psique humana al tratar de reflejar y traducir el mundo. “Ya en 1881 Hermann Usener se había hecho eco de esta obra [*Mito e scienza*] destacando de ella la posición crucial del mito como “forma originaria de pensamiento”, pero rechazando la noción, demasiado vaga a sus ojos, del mito como “personificación” .”²⁴⁰ Como hemos visto anteriormente,²⁴¹ Usener habla de cómo, mediante la adscripción de un agente al fenómeno, el motivo de éste queda explicado -si hay un trueno es porque alguien que no soy yo hace tronar-, por su parte, Vignoli habla de *personificación*, un concepto que implica una proyección que asigna una vida propia e interna al objeto o al fenómeno.

Todavía, si de repente y de forma inesperada vemos moverse de manera extraña algún objeto, del que sabemos por experiencia que es inanimado, la inclinación innata a personificar se hace efectiva, y por un momento nos sorprendemos, como si el fenómeno estuviese producido por un poder deliberado suyo propio.²⁴²

238 Como ya se ha visto, el propio Burckhardt cultivaba la historia cultural. Una disciplina que desde la historia política -historia de los hechos y los acontecimientos- no era vista con buenos ojos, ya que no poseía unos postulados epistemológicos nítidos.

Para más información sobre Burckhardt y la situación de la historia cultural en la segunda mitad del s. XIX -situación análoga a la de otras ciencias del espíritu- véanse las pp. 194-197 de la *Parte II* de este texto.

239 Véanse autores como Usener, el propio Warburg, Ernst Cassirer, Lévi Strauss, Sigmund Freud o Carl Gustav Jung, entre tantos otros. Y, en cuanto a la importancia de lo mítico en la crítica e interpretación sobre arte -o sobre imagen- nos encontramos, por poner algunos ejemplos, con las figuras del propio Aby Warburg, Ernst Gombrich, Edgar Wind, Erwin Panofsky, Gaston Bachelard o Gilbert Durand.

240 Didi-Huberman, G., 2002 (trad. 2009, p. 383).

241 Véanse las pp. 68-70 de este texto.

242 “Yet if we suddenly and unexpectedly see some object move in a strange way, which we know from experience to be inanimate, the innate inclination to personify it takes effect, and for a moment we are amazed, as if the phenomenon were produced by deliberate power proper to itself.”

En Vignoli, Tito, *Op. cit.* (trad. 1885, p. 58).

Es decir, la personificación no pone la causa del fenómeno en el otro, en un agente que, externo a él, lo produce, sino en una vida interna que reside en el propio objeto implicado en el fenómeno. Aunque en realidad, como no puede ser de otro modo, el hecho de personificar supone que ha de haber una proyección de energía psíquica, la nuestra, hacia los objetos -ya que somos nosotros quienes atribuimos una entidad al fenómeno-; esto es, hacemos a los objetos depositarios de nuestra vida psíquica.²⁴³ Como se puede apreciar, esto no está precisamente lejos del otorgar a la imagen una vida anímica propia y activa -idea fundamental en Warburg-. Se establece así una supuesta percepción a priori del fenómeno que causa la proyección en éste de una vida interna para, después, desde la reflexión, caer en la cuenta de que uno mismo puede percibirse de manera especular en el fenómeno -una percepción de la percepción, un desdoblamiento-. Es decir, más allá de la personificación, la mente humana toma autoconciencia -ésta sería para Vignoli una de las diferencias entre animales y humanos, ya que para él los animales también personifican²⁴⁴-. En definitiva, podemos reflexionar y crear imágenes representativas de nosotros mismos -eso sí, atados todavía al fetichismo del objeto-.

Por otro lado, estas ideas de Vignoli son también sintomáticas del resquebrajamiento que durante el siglo XIX va sufriendo el mito prometeico; éste, aunque imperante, va dejando aflorar un tipo de pensamiento que parte desde Jean-Jacques Rousseau, desde la inmanencia de Herder, desde la concepción mítica de Georg Hamann o desde la *Crítica del juicio* de Kant, para atravesar después todo el Romanticismo alemán y llegar hasta los denominados maestros de la escuela de la sospecha,²⁴⁵ Nietzsche, Marx y Freud.²⁴⁶ Si bien, y como ya se

243 Nótese como esta noción está íntimamente ligada a ciertas teorías acerca de la empatía -*Einführung*-. Esta animación subjetiva de lo inanimado -la *transposición* de Herder, la *transferencia* del sujeto kantiano o el *transporte* de Giambattista Vico-, ya sea para dotar de sentido a aquello incomprendido o para inyectar sentimientos en aquello inerte -en definitiva, insuflar a lo inanimado el hálito de la voluntad de nuestra propia vida-, resulta crucial en Vignoli, y sigue la senda de esa *empatía* que, desde finales del siglo XVIII, atravesará el siglo XIX gracias a teóricos como Friedrich Theodor Vischer o su hijo Robert Vischer. Por otro lado, la influencia de Vischer padre en Warburg será importantísima, sobre todo respecto a esa empatía que llena de contenido humano la forma -no hay forma sin fondo- y respecto a la noción de símbolo -manifestación de la conexión entre una forma y un contenido que no puede dejar de ser múltiple-. Sobre estos aspectos volveremos más adelante, en el apartado dedicado a Vischer y a la naturaleza del símbolo, véanse las pp. 101-107.

Para una mayor información sobre el concepto de empatía y su transcurrir histórico véase:

Pinotti, Andrea, 2012, pp. 7-39.

244 Vignoli, Tito, *Op. cit.* (trad. 1885, p. 58).

245 Denominación acuñada por el filósofo Paul Ricoeur en 1965, véase Ricoeur, Paul, 1965 (trad. 1970, p. 32).

246 Nótese también la inclinación a lo subterráneo que ya se daba en la segunda mitad del siglo XVIII. Véanse las pp. 23-25 del *Preámbulo* que acompaña a este mismo texto. Para una visión más amplia leer

ha dicho, las ciencias del espíritu aspiraban a la legitimidad científica, la realidad es que el aparato positivista no puede contener esas potencias oscuras que necesitan emerger -o ser emergidas- a la superficie -esa superficie o esa piel en la que podemos percibirnos de manera especular-. Pero no hay que pensar en Vignoli como en un apologeta de lo irracional o de un supuesto estado primigenio del hombre. Él sostiene que “aunque el pensamiento irreflexivo continúe dominando por las leyes primitivas de la “personificación”, el hombre puede luchar por conseguir la racionalidad. La conciencia es el camino hacia la salvación espiritual, la verdad y la libertad.”²⁴⁷ Vignoli se encuentra todavía en la dialéctica evolutiva de la ascensión metafísica. Para él, la ciencia ha de resultar victoriosa y liberar al hombre de su residuo irracional. Pero, aunque la pretensión de su trabajo es seguir una línea marcadamente aristotélica, la realidad es que sus planteamientos inician, probablemente a su pesar, un oscuro proceso de inmersión en el hombre.

No sólo debemos recoger los hechos que abundan en la historia y la etnología respetando la enseñanza general de mitos, sino que además debemos observar introspectivamente, y mediante la aplicación del método experimental, los hechos psíquicos primitivos y fundamentales, con el fin de descubrir las condiciones a priori del propio mito. Debemos determinar, desde un cuidadoso examen psicológico, el absoluto y primitivo origen de todas las representaciones míticas, y cómo estas son, a su vez, el resultado histórico real de las mismas condiciones tal como existían antes de su manifestación.²⁴⁸

Vignoli pretende dilucidar y determinar, a través de la recopilación y el análisis experimental, los procesos psíquicos que, presuntamente, llevarían invariablemente a una misma historia siempre que se den las mismas condiciones. Esta idea, quizá válida para la búsqueda de soluciones en otras disciplinas científicas, no puede dejar de resultar

el *Preámbulo* completo.

247 Gombrich, E. H., *Op. cit.* (trad. 1992, p. 77).

248 “We must not only collect the facts which abound in history and ethnology respecting the general teaching of myths, but we must also observe introspectively, and by pursuing the experimental method, the primitive and fundamental psychical facts, so as to discover the a priori conditions of the myth itself. We must ascertain, from a careful psychological examination, the absolutely primitive origin of all mythical representations, and how these are in their turn the actual historical result of the same conditions, as they existed prior to their manifestations.”

En Vignoli, Tito, *Op. cit.* (trad. 1885, p. 5).

demasiado pretenciosa respecto a lo mitológico y a lo psicológico, ya que el problema irresoluble que supone encerrar a lo mitológico en una unidad de sentido unívoca válida para una generalidad de casos -la interpretación de los mitos resulta inevitablemente en un inabarcable exceso de significados-, y la todavía más dificultosa determinación de los procesos psíquicos anteriores a la formación del mito, aboca a Vignoli a un cierto fracaso; esto es, a no materializar esa totalidad explicativa e iluminista que desde el conocimiento puro rompería, según él, al animal mítico-simbólico. Sin embargo, el hecho de que la aplicación de sus ideas presente problemas epistemológicos, no significa que a partir de ellas no puedan surgir aspectos interesantes. De hecho, hay una faceta evolucionista en las ideas de Vignoli que sirve para tender puentes hacia Darwin -otro pensador que influyó a Warburg, sobre todo con su *La expresión de las emociones en el hombre y los animales* de 1872- y hacia Warburg.

Como hemos visto, Vignoli “no dudaba en llevar la *inmanencia de los símbolos* hasta reconocer en ella una condición orgánica, incluso animal de las sociedades humanas”²⁴⁹ -reconocida por ese desdoblamiento necesario en la autoconciencia de quien se observa a sí mismo, por ejemplo, mediante la representación figurada-. Él considera que hay un a priori psicobiológico de la percepción, un principio interpretativo entificador del fenómeno -los términos vignolianos de entificación y personificación están íntimamente relacionados, no hay personificación sin entificación-.

El primitivo y constante acto de todo animal, incluido el hombre, cuando la sensación externa o interna ha abierto para él el inmenso campo de la naturaleza, es el entificar el objeto de la sensación, o, en una palabra, todo fenómeno. Tal entificación es el resultado de una necesidad espontánea, por la ley de la intrínseca facultad de percepción; no es el resultado de la reflexión, sino que es inmediata, innata, e inevitable. Es una ley eterna de la evolución de la inteligencia, como todas aquellas que rigen el orden del mundo.²⁵⁰

249 Didi-Huberman, G., 2002 (trad. 2009, p. 383).

250 “The primitive and constant act of all animal, including the man, when external or internal sensation has opened to them the immense field of nature, is that *entifying* the object of sensation, or, in a word, all phenomena. Such *entification* is the result of spontaneous necessity, by the law of the intrinsic faculty of perception; it is not the result of reflection, but is immediate, innate, and inevitable. It is an eternal law of the evolution of the intelligence, like all those which rule the order of the world.”

En Vignoli, Tito, *Op. cit.* (trad. 1885, p. 154).

Esta idea de entificación es común tanto al mito como a la ciencia, ya que se establece a partir de la sensación primera para otorgar presencia al fenómeno. Pero, aunque haya que partir inevitablemente desde este residuo, el dilucidar cómo se conforma el cascarón mitológico²⁵¹ debe para él ser abordado y aclarado desde una perspectiva científica, ya que la ciencia, aunque presa en su inicio de esta entificación, evoluciona históricamente acompañando y desligando al hombre de su herencia mítica; o lo que es lo mismo, se ha de descubrir el velo que cubre la entificación para entender mejor como el pensamiento evoluciona históricamente hacia la luz de la razón. Esta posición tiene no poco que ver con algunos aspectos de la teoría evolucionista de Darwin que, a finales del siglo XIX, flotaba en el ambiente.

Pero Warburg estaba preparado asimismo para la lección general de la gran obra de Darwin: la hipótesis de que los movimientos expresivos en el hombre se pueden remontar en la cadena evolutiva hasta los movimientos intencionados de los animales. El ceño sirvió en otra época para proteger los ojos de los animales en combate. Evolucionar significa diferenciar y desligar las acciones de su impulso inmediatamente. Nuestras expresiones faciales son los residuos simbólicos de lo que otrora fue un acto biológicamente útil.²⁵²

Al igual que sucede con Vignoli y la dilucidación de esa cualidad inherente a nuestra manera psicobiológica -o psicológica y fisiológica²⁵³- de percepción -la entificación debida a una necesidad espontánea-, también la autoconciencia del hecho evolutivo trata de esclarecer el hilo conductor entre el impulso y la acción, de manera que podamos decidir si ésta responde a una utilidad actual o es, simplemente, un antiguo residuo simbólico. No es difícil interpretar la importancia que estas ideas sobre los profundos procesos psíquicos envueltos en el amanecer de la percepción -Vignoli-, y sobre los residuos evolutivos que marcan nuestros gestos y expresiones faciales -Darwin-, tendrán, respectivamente, para a los futuros conceptos warburgianos de *Pathosformeln* -fórmulas patéticas encarnadas en la imagen- y de *Nachleben* -supervivencias en la imagen-.

251 Gombrich, E. H., *Op. cit.* (trad. 1992, p. 77).

252 *Ibid.* (trad. 1992, p. 79).

253 Vignoli, Tito, *Op. cit.* (trad. 1885, p. 39).

Por otro lado, el propio Vignoli se adhiere a esas huellas vislumbradas por Darwin que siguen apareciendo a lo largo del tiempo en la morfología animal, y, al igual que éste, desarrolla el también el *principio de antítesis*,²⁵⁴ que, según Didi-Huberman, tiene una influencia decisiva en Warburg.²⁵⁵

Pero antes de adentrarnos en esta noción de antítesis se hace necesaria una contextualización de Warburg respecto al último y octavo capítulo de *Mito e scienza*, titulado *De sueños, ilusiones, alucinaciones normales y anormales, delirio, y locura-conclusión*.²⁵⁶ En él, Vignoli trata de completar sus teorías explicando cómo éstas podrían ser aplicadas a un estado mental alterado, ya sea en el sueño, en el delirio, en la enfermedad mental o en estado de éxtasis.²⁵⁷ Según él, en este tipo de alteraciones de la conciencia atribuimos una existencia tangible a imágenes que se nos aparecen como reales,²⁵⁸ siendo además, éstas-ya-no-imágenes ahora objetos o fenómenos, presa de los mismos procesos de entificación y personalización vistos anteriormente.

Si somos capaces de mostrar que todas las apariciones son susceptibles de ser creídas en virtud de la misma ley y facultad de percepción que generó el mito en su más temprana

254 Didi-Huberman, G., 2002 (trad. 2009, p. 383).

255 Gombrich también comenta este *Principio de antítesis* pero de manera menos explícita. Él lo llama “proyección defectuosa”:

“Lo que cautivó a Warburg del libro de Vignoli fue sin duda el papel fundamental asignado a la emoción del miedo en el proceso de la proyección. Era una emoción con la que Warburg estaba muy familiarizado. A lo largo de su vida sufrió ataques de ansiedad que frecuentemente se hallaban ligados a rumores de epidemias en el extranjero. Él mismo se refirió a estos estados de patofobia en sus diarios e intentó superar dichos ataques. La visión de Vignoli de la evolución humana como una victoria de la racionalidad sobre los temores irracionales debió de contribuir, por tanto, a que el libro resultase especialmente valioso a Warburg [aquí se aprecian los intentos de exorcismo por parte de Gombrich ya comentados por Didi-Huberman, véase Didi-Huberman, Georges: *Op. cit.*, pp. 382-383]. El miedo del animal o del hombre primitivo se debe a la proyección defectuosa [nótese el término “defectuosa”] de una causa o voluntad potentes en cualquier movimiento observado. Esta proyección de una causa, que Warburg denominó *Ursachensetzung* -“presentación de causas”-, se convirtió en uno de los puntales de su pensamiento. El propio lema de sus fragmentos recopilados con vistas a una psicología del arte refleja esta preocupación: “Vives y no me haces daño” -“Du lebst und tust mir nichts”-. Nosotros proyectamos vida en las imágenes del arte [nótese el paralelismo con las ideas de Vignoli en torno a la personificación], pero no debemos temerlas; éstas permanecen distanciadas.”

En Gombrich, E. H., *Op. cit.* (trad. 1992, p. 78).

256 “Chapter VIII. Of dreams, illusions, normal and abnormal hallucinations, delirium, and madness-conclusion.”

En Vignoli, Tito, *Op. cit.* (trad. 1885, p. 241).

257 *Ibid.* (trad. 1885, pp. 241-242).

258 *Ibid.* (trad. 1885, p. 242).

manifestación, habremos logrado establecer un génesis común para todos estos diversos fenómenos psíquicos.²⁵⁹

Ahora bien, lo interesante aquí es establecer cómo en este tipo de estados alterados de conciencia surgen esas apariciones que, después, serán entificadas. Más concretamente, y volviendo a la niñez de Warburg, cómo fue que le abordaron aquellas imágenes -fenómeno psicológico- basadas en las ilustraciones -apariciones- que Bertall dibujó para las *Petites misères de la vie conjugale* de Balzac durante esos delirios que sufrió a los seis años de edad, cuando estuvo enfermo de fiebres tifoideas.

-Quisiera señalar aquí que ningún libro ha tenido una influencia tan novelesca y subversiva en mi juventud como las *Petites misères de la vie conjugale* de Balzac, con las ilustraciones francesas de [Bertall]. En estas ilustraciones se encontraban satanismos [borrado], *extravagancias* por ejemplo en [ilegible] imágenes que vi antes de caer enfermo de tifus en 1870 y que jugaron un papel curiosamente demoníaco en mis delirios febriles-.

En el pensamiento mítico -cf. Tito Vignoli, *Mito y ciencia*- una excitación hace aparecer como medida defensiva, su causa -siempre imaginaria- bajo una forma biomorfa agrandada al máximo, es decir, que, por ejemplo, cuando una puerta chirría creemos -o, más bien, queremos inconscientemente- oír gruñir a un lobo.²⁶⁰

259 “If we are able to show that all appearances are believed to have a real existence in virtue of the same law and faculty of perception which generated myth in its earliest manifestation, we shall have succeeded in establishing a common genesis for all these various psychological phenomena, [...]”

En Vignoli, Tito, *Op. cit.* (trad. 1885, p. 242).

260 Warburg, Aby: *Reise-Erinnerungen aus dem Gebiet der Pueblos* -“Recuerdos de un viaje al país de los Pueblos”- (Londres, Warburg Institute Archive, III, 1923) 93.4, pp. 261-262

Citado en Didi-Huberman, G., 2002 (trad. 2009, pp. 384-385).

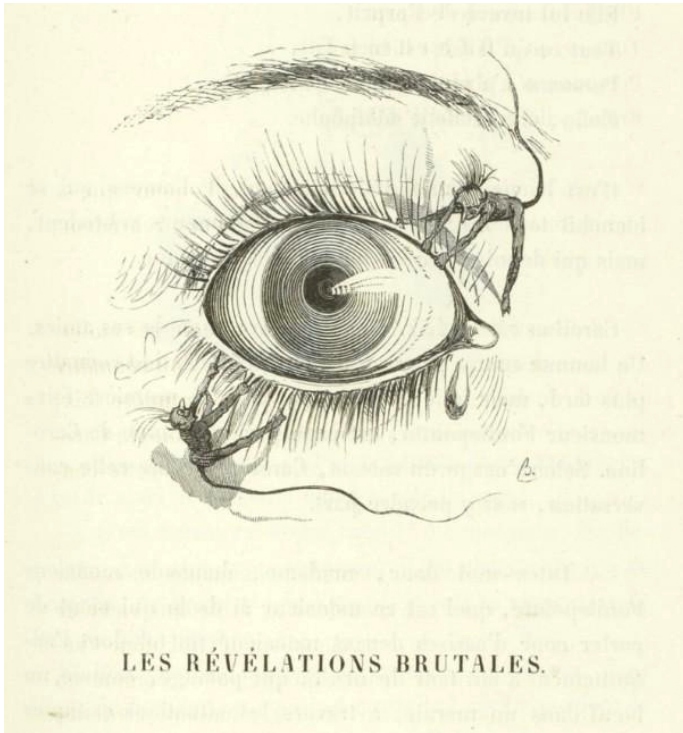


fig. 1: Bertall, grabado extraído de Balzac, Honore: *Petites misères de la vie conjugale* (París, Chez Chlendowski, 1846) p. 273



fig.2: Bertall, *Ibid.*, p. 6



fig. 3: Bertall, *Ibid.*, p. 31



fig. 4: Bertall, *Ibid.*, p.335

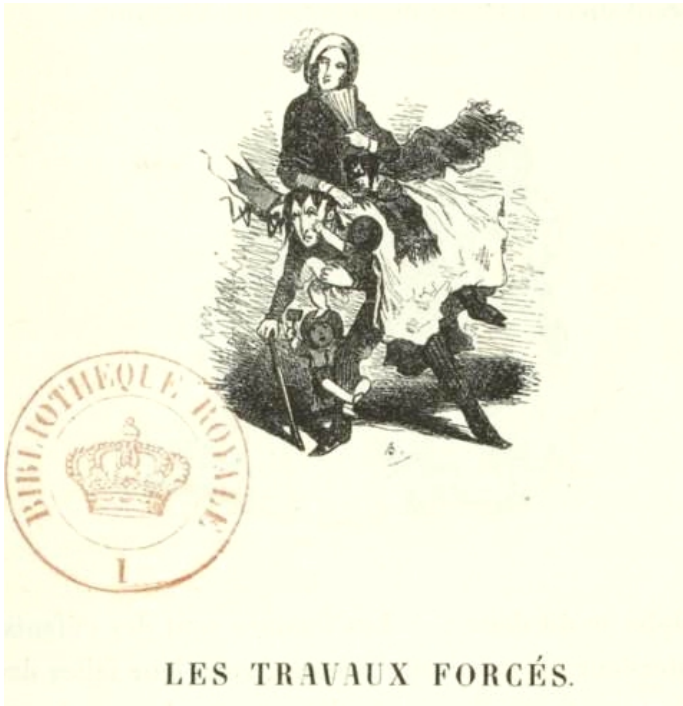


fig. 5: Bertall, *Ibid.*, p. 105

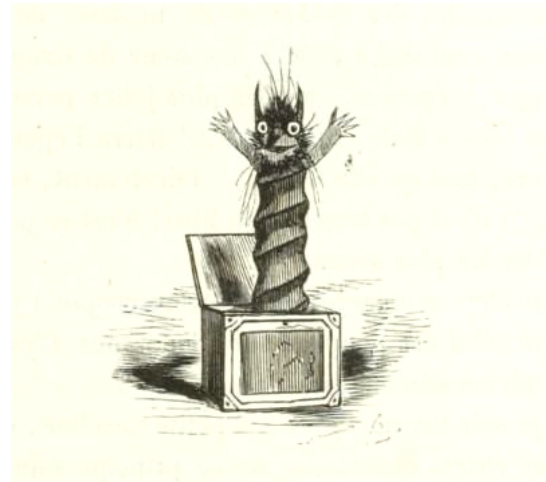


fig. 6: Bertall, *Ibid.*, p. 284



fig. 7: Bertall, *Ibid.*, p. 85

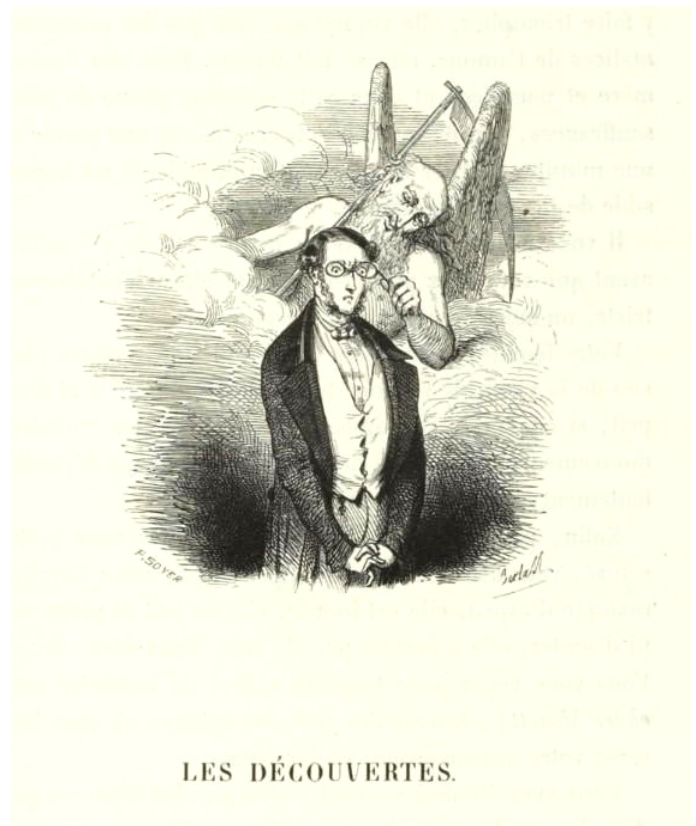


fig. 8: Bertall, *Ibid.*, p. 19

Según Gombrich, la atracción última que *Mito e scienza* despierta en Warburg se debe a que, al ser éste último presa de miedos irracionales -patofobia- derivados de un proceso de proyección defectuoso -el miedo es una emoción fundamental en el proceso de proyección-, el libro plantea la evolución humana -que puede ser considerada como correlato a la de Warburg- precisamente como “victoria de la racionalidad sobre los temores irracionales”²⁶¹. Es decir, la figura de Vignoli supondría una especie de bálsamo explicativo para aquellas imágenes demoníacas o disparatadas de su niñez, o para los ataques de ansiedad que, por lo visto, sufría Warburg. Sin embargo, esta visión de Gombrich que relaciona unidireccionalmente las proyecciones warburguianas con el miedo queda desmentida por el propio Vignoli. En *Mito e scienza* encontramos un párrafo que merece la pena transcribir entero, pues parece estar escrito ex profeso para Warburg, y en el que Vignoli observa que las imágenes que son entificadas y se presentan como reales no tienen por qué estar dotadas de una carga aterradora, maléfica o negativa, sino que también pueden presentarse como objetos o formas agradables y placenteras -aquí aparece ya la antítesis, o polaridad, de la que nos hablaba Didi-Huberman y que, más que la exorcización del miedo, sí resultará fundamental en algunos aspectos de la deriva de Warburg respecto a la imagen-.

En el delirio de la fiebre, o en varias formas de enfermedad, la excitación cerebral es tan grande que no sólo se pierde el ejercicio deliberado de la razón, sino también el poder de valorar los objetos externos, y los órganos de los sentidos están tan completamente alterados que las propias percepciones son exageradas y confusas. En este estado la alucinación alcanza su punto más alto, y el paciente ve, oye y siente, directa o indirectamente, extrañas y terribles cosas: bestias salvajes, enemigos de todo tipo, tormentas; o, de nuevo, placenteras y agradables imágenes. Independientemente de la alteración de diversas sensaciones producida por la morbosa alteración de los órganos específicos que las inducen, la causa real de este fenómeno consiste en la oposición de las sensaciones mentales e imágenes. Tal oposición de imágenes o sensaciones, considerada en el acto que las transforma en una realidad, depende de la misma causa que todos los otros actos de percepción; siempre hay una entificación del

261 Gombrich, E. H., *Op. cit.* (trad. 1992, p. 78).

fenómeno, que en este caso es una vívida imagen interna, que aparece como externa y real.²⁶²

Que Warburg sufría ataques de pánico y que las imágenes que se le aparecían eran aterradoras parece claro,²⁶³ pero el hecho de que aquello que causa pánico pueda ser también objeto de placer, estableciéndose una polaridad y no un miedo unidireccional, es quizás aquello que más claramente aportará Vignoli a Warburg. De hecho, Warburg, posteriormente, atribuirá una *función polar* a la imagen, es decir, la imagen puede invertir esa emoción del miedo ante el objeto entificado y mostrar de manera tolerada -esto es, seductora o atractiva- aquello que en principio nos predispondría a emprender la huida.²⁶⁴ La imagen actuaría así como mediador entre “la fantasía vibrante y la razón apaciguadora”,²⁶⁵ trayendo a presencia un mundo propio y pregnante que otorga coherencia psicológica a la narración establecida entre vivencia del suceso y reflexión sobre la experiencia.

Merece la pena detenerse aquí y volver otra vez a la niñez de Warburg, ya que ahora, a través de las ideas de Vignoli, se puede redondear el relato entre conflicto y seducción que se ha ido trazando, valorando esa coherencia psicológica que la imagen proporciona respecto a los dos decisivos sucesos que Warburg experimenta en su más temprana infancia: las fiebres tifoideas que sufre a los seis años y la grave enfermedad que su madre contrae cuando él tiene ocho años -ambos sucesos originarán esa incesante búsqueda hermenéutica acerca de los impulsos psicológicos que subyacen en la representación figurada-.

262 “In the delirium of fever, or in various forms of disease, the cerebral excitement is so great that not only the deliberate exercise of reason, but the power of estimating external objects is lost, and the organs of the senses are so completely altered, that the perceptions themselves are exaggerated and confused. In this state hallucination reaches its highest point, and the patient sees, hears, and feels, directly or indirectly, strange and terrible things: wild beasts, enemies of all kind, torments; or again, pleasing and agreeable images. Independently of the alteration in various sensations produced by the morbid alteration of the special organs which induce them, the real cause of this phenomenon consists in the objection of mental sensations and images. Such an objection of images or sensations, considered in the act which transforms them into a reality, depends on the same cause as all other acts of perception; there is always an entification of the phenomenon, which in this case is a vivid internal image, appearing to be external and real.”

En Vignoli, Tito, *Op. cit.* (trad. 1885, p. 264).

263 Para una mayor información al respecto véase el fragmento autobiográfico de Warburg en: Binswanger, Ludwig y Aby Warburg, 2005 (trad. 2007, pp. 175-179).

264 Didi-Huberman, G., 2002 (trad. 2009, p. 383).

265 Warburg, Aby, 2003 (trad. 2010, p. 3).

1.10. La transformación de la imagen a través de Burckhardt, Lamprecht y Vignoli: del conflicto a la seducción.

Como ya se ha apuntado anteriormente, con seis años de edad el futuro historiador del arte Aby Warburg sufre unas fiebres tifoideas que marcarán para siempre su relación con las imágenes. En los delirios febriles de una enfermedad que se prolonga durante seis semanas,²⁶⁶ se le aparecen algunas de las ilustraciones que Bertall realizó para el libro de Balzac *Petites misères de la vie conjugale* (1846). Sin duda, el pequeño Warburg ya había echado una hojeda al libro antes de su enfermedad y, aun sin entender el texto,²⁶⁷ la pregnancia de aquellas imágenes debió dejar algún tipo de huella en su memoria infantil. Una memoria que será removida en el delirio de su dolencia para extraer esas apariciones que, por alguna razón, no tienen precisamente un carácter tranquilizador o benéfico, sino que responden a escenas demoníacas o a disparatadas extravagancias. Esto no ha de resultar extraño, pues casi todas las ilustraciones de Bertall se encuentran entre lo onírico y lo surrealista. En ellas aparecen siniestros querubines, caprichosos demonios, cajas sorpresa con monstruo dentro, un ahorcado, escenas de la vida cotidiana aderezadas con elementos perversos... todo un abanico de imágenes en el que subyace una única idea: el paulatino sometimiento del individuo a la fatalidad del destino -mostrado, en este caso, a través de las ilustraciones satíricas que acompañan a uno de los temas -el matrimonio- tratados en la colosal comedia humana de Balzac-.

Lo que sí resulta extraño es que, en una situación crítica de delirio, el inconsciente de un niño de seis años recurra a unas imágenes tan evidentemente irónicas y perversas, cuando lo que parece más adecuado es que hubiesen salido a la luz representaciones de carácter más benevolente, o balsámico, que atenuasen su padecimiento.²⁶⁸ Pues bien, el que las imágenes que asaltan a Warburg tengan el carácter que tienen, y no otro, se debe fundamentalmente a dos factores: al azar -lo accidental de su enfermedad y de haber encontrado ese libro y esas

266 Binswanger, Ludwig y Aby Warburg, 2005 (trad. 2007, p. 175).

267 *Ibid.* (trad. 2007, p. 175).

268 Aparte de las cuestiones tratadas aquí, también resulta curioso como, ya desde la niñez, sin demasiadas experiencias vitales que permitan enjuiciar el hecho de que algo esté o no revestido de un carácter perverso, se intuye de algún modo cuando ese algo es extraño o no marcha como debiera.

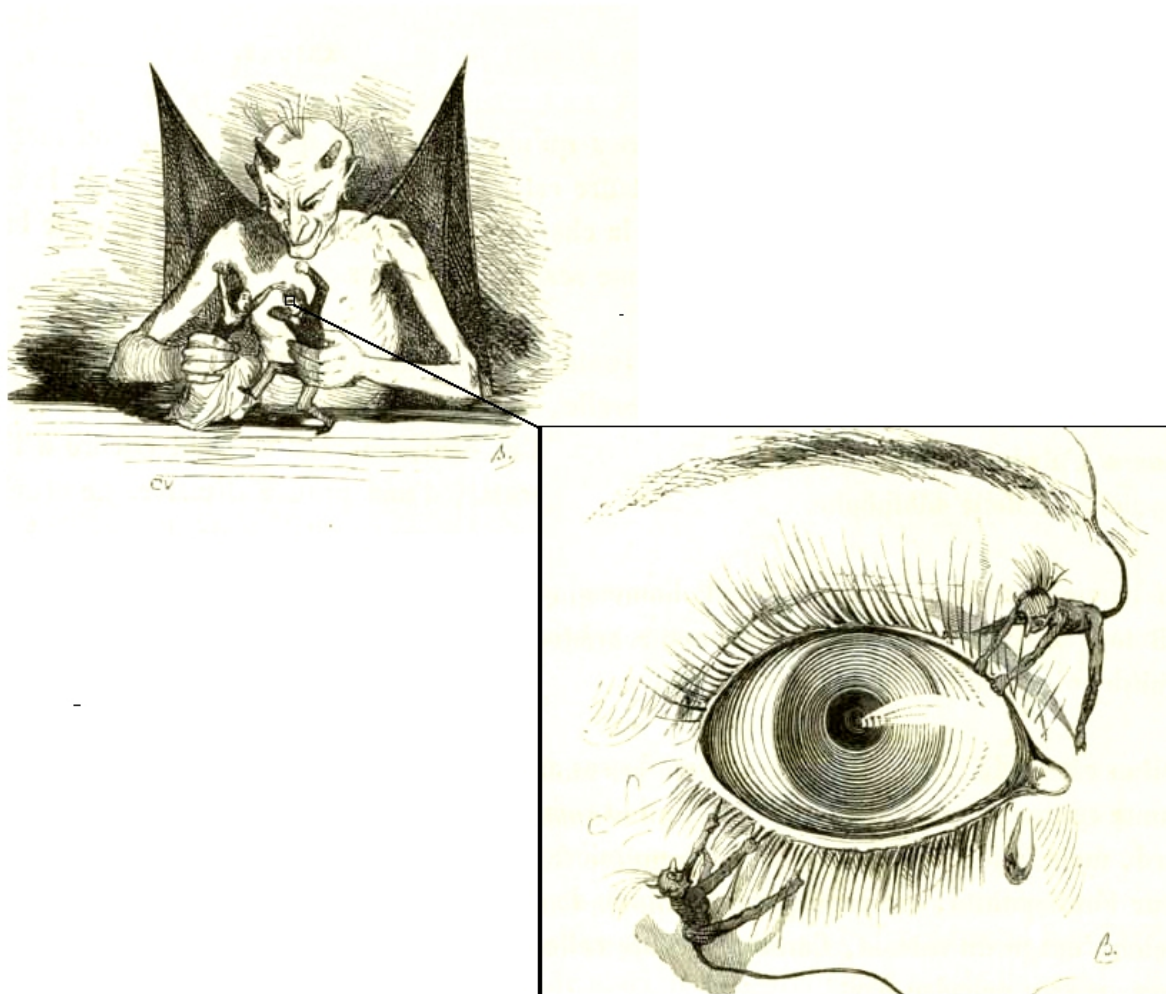
ilustraciones- y a, como ya se ha apuntado anteriormente,²⁶⁹ una cuestión de coherencia psicológica.

Si observamos los dibujos, uno de los aspectos que llaman inmediatamente la atención es la inversión de proporciones entre los elementos demoníacos y los que hacen referencia a personas -o a órganos pertenecientes a ellas-. En la figura 4,²⁷⁰ por ejemplo, aparece un demonio enorme jugando a las marionetas con una pareja. Ahí lo demoníaco está sobredimensionado, convirtiéndose en una suerte de voluntad que maneja a su antojo a esa pareja que poco o nada puede hacer para escapar de su destino. Sin embargo, si observamos la figura 1, o la 3, sucede precisamente al revés, la persona está tan sobredimensionada que sólo vemos una parte -un ojo gigantesco o unos pies-, mientras que lo demoníaco se encuentra representado ahora por pequeñas figuras que se dedican a causar travesuras y molestias -tirar de las pestañas y del párpado de un ojo o clavar unos pies en el suelo-. Además, entre la ilustración 4, y la 1 y la 3, se da una relación inversa, es decir, aparte de la inversión de proporciones propia a cada dibujo hay una inversión de roles de un dibujo a otro. Esto tiene que ver con la relación que se establece entre tres factores: una voluntad externa y fatal -el enorme demonio que impone un destino, o una enfermedad-, unos humanos impotentes sujetos a un destino establecido de antemano y esas pequeñas y traviesas voluntades, casi podríamos decir internas, que afectan a órganos o partes concretas del cuerpo -los pequeños demonios, agentes menores del destino que podrían funcionar como representaciones alegóricas de los síntomas de una enfermedad- (fig. 9).²⁷¹

269 Véase la p. 92.

270 Véanse otra vez las ilustraciones de Bertall, pp. 89-90.

271 De estos tres factores, en realidad, sólo hay dos que están realmente presentes: el enfermo y los síntomas. El tercer factor, el pensado como más importante y decisivo -el destino, la enfermedad-, es, en realidad, algo que se trae a presencia -algo que “se pone ahí”-, ya sea con forma de demonio o con un nombre genérico que se da a ciertos síntomas que parecen tener tanto en común que juntos participan de una misma causa o enfermedad. Es un debate interesante el porqué ha de necesitarse la presencia de un agente externo -agente que, además, desdibuja la diferencia entre explicación mágica y ciencia-.



Si vertemos este pequeño análisis sobre la experiencia tifoidea de Warburg vemos como los elementos encajan en un posible correlato. Por un lado, hay un miedo a aquello externo pavoroso e inefable que se intuye en ciertos procesos críticos -como la enfermedad que toma por asalto a Warburg sin que éste pueda evitarlo- y, a la vez, hay una manifestación sintomática de un mal físico -esos pequeños demonios causantes de los síntomas de la enfermedad-. Por otra parte, se personifica²⁷² a la enfermedad y se le otorga una voluntad propia e interna que, en realidad, no deja de ser una proyección del propio Warburg -y de la del otro²⁷³ cultural-. Se produce así un desdoblamiento que necesita de una representación para ser traído psíquicamente a presencia -en este caso la imagen de un demonio que,

272 Nótese aquí la presencia explícita de la noción de Tito Vignoli.

273 En el sentido rimbaudiano.

posteriormente, se “deshace” en agentes más pequeños-. Como se puede apreciar, las imágenes del libro del Balzac, ordenadas en cierta manera, muestran una coherencia respecto a cómo se puede ilustrar también el proceso de una enfermedad, algo que, por otro lado, da cuenta de la multivalencia inherente a la imagen.²⁷⁴ Es decir, observando las ilustraciones a través de las anteriores relaciones propuestas, se nos permite una cierta comprensión acerca de, si no el porqué de estas visiones mefistotéticas, sí del cómo pueden ser involucradas en un relato coherente -que no el único posible- acerca del modo en que la enfermedad es procesada, comprendida y manifestada a un nivel simbólico e inconsciente. Posteriormente, con ocho años -unos dos años después de las fiebres tifoideas-, Warburg vuelve a tener otra experiencia similar en relación con la imagen. Esta vez es su madre quien contrae una grave enfermedad que a punto está de costarle la vida -nuevo acontecimiento crítico que originará la aparición de nuevas visiones-.

Recordó que, antes de sucumbir, su madre se hallaba tan débil que pidió ser transportada en camilla durante una gira turística a la Calvarienberg [montaña del calvario], en Ischl: “Fue en esta ocasión cuando vi por primera vez, y experimente vagamente, en las estaciones de la cruz, ejecutadas en un degradado estilo campesino, la fuerza desnuda y trágica de la pasión de Cristo”.²⁷⁵

Lo curioso aquí no radica en si las imágenes son benéficas o maléficas, sino en el hecho de que un chiquillo de ocho años y perteneciente a una familia judía -como era el caso de Warburg- fuese asaltado por las visiones de un Cristo torturado y crucificado, algo que parece indicativo de su “extrañamiento respecto de la religión judía”²⁷⁶ y del asalto irremediable que la imagen simbólica realiza psíquicamente para tratar de completar el relato de ese extrañamiento -un conflicto, por otro lado, del que probablemente no se podía dar cuenta de otro modo-. Esto parece indicar otra vez la presencia de un principio psíquico interpretativo y organizador -como también sucedía en su anterior experiencia febril-, que

274 Las mismas imágenes funcionan ilustrando múltiples contextos. Aunque en este caso están dirigidas al matrimonio o al padecimiento de una enfermedad, podrían ilustrar una historia mitológica, un cuento, un manual para demonios acerca de cómo fastidiar o confundir a las personas, una vida paralela al otro lado del espejo o un libro de psicología. Y sí tomásemos cada imagen por separado las posibilidades serían aún mayores...

275 Gombrich, E. H., *Op. cit.* (trad. 1992, p. 31).

276 *Ibid.* (trad. 1992, p. 32).

no tiene por qué ser consciente, respecto a la aparición de ciertas imágenes adecuadas a momentos muy concretos; es decir, la imagen vuelve a formar parte de la elaboración de un relato psicológicamente coherente.

De todas maneras, en esta segunda ocasión las imágenes parecen tener un carácter más específico e individual, ya que se comportan como un síntoma característico en estrecha relación con la biografía de Warburg. En el caso anterior la imagen era y no era, a la vez, un síntoma claro en relación a las vicisitudes de Warburg. Por una parte, él había mirado las ilustraciones de Bertall, de modo que el hecho de que éstas se le aparecieran tiene que ver con su propia coyuntura. Sin embargo, por otro lado, las imágenes ilustraban un proceso extrapolable de enfermedad; es decir, no sería difícil analizar el transcurso de casi cualquier enfermedad en casi cualquier persona con las mismas imágenes. Sin embargo, en esta segunda ocasión, si bien la representación figurada vuelve a dar cuenta simbólica de aquellos conflictos que acompañan a Warburg por y durante el sufrimiento ante la posible pérdida de su madre, la imagen adquiere también el carácter de síntoma personal; esto es, mientras por un lado completa y busca coherencia en esa relación paralela establecida entre vivencia y suceso, por otro da cuenta de los verdaderos conflictos, no tan fácilmente intercambiables, que se agazapan tras el sujeto Warburg -conflictos que probablemente ya están ahí antes del suceso y que emergen precisamente por la situación crítica que éste produce-.

Ahora bien, ya sea desde la coherencia del relato psicológico o desde la imagen que se comporta como síntoma, una lectura externa -la nuestra- sobre el porqué de que esas apariciones sean las que son y no otras está abocada a un exceso de interpretaciones -un sinnúmero de coherencias-. Por ejemplo, ¿el extrañamiento de Warburg respecto a la religión judía es anterior a la enfermedad de su madre y se manifiesta con ocasión de la crisis que esta situación le produce o, por el contrario, se ciñe a la propia situación? El primer caso nos hablaría de ciertos rasgos del carácter de Warburg, dibujando a un niño rebelde, que cuestiona ciertas costumbres y convenciones del entorno que le ha tocado vivir. El segundo caso podría ser interpretado como una pérdida de raíces debida a la posible muerte de su madre, pérdida que puede relatarse mediante la irrupción de una simbología herética -cristiana en este caso- respecto a la religión que profesaba su familia.

Acaso el siguiente apunte autobiográfico resulte aclaratorio:

Una sola visita al lecho de mi pobre madre, de aspecto distraído, y la compañía de un mediocre estudiante judío-austríaco que tenía que hacer de tutor mío, produjeron un clima de desesperación interior que alcanzó su clímax cuando llegó mi abuelo y dijo: “Rezad por vuestra madre”. Tras lo cual nos sentamos sobre baúles con libros de oraciones hebreos y emitimos algunos sonidos... Dos cosas sirvieron de contrapeso a estos acontecimientos profundamente perturbadores: la tienda de comestibles de abajo, donde por primera vez pudimos contravenir a las leyes alimentarias y comer salchichas, y una biblioteca circulante, que estaba llena de relatos sobre pieles rojas. Devoré aquellos libros por kilos, pues ofrecían obviamente una vía de salida de aquella deprimente realidad en la que me sentía impotente...²⁷⁷

Sea como fuere, la imagen se comporta como un elemento narrativo relacionado tanto con los hechos característicos de una biografía concreta como con ciertos procesos psíquicos del sujeto de esa biografía. Lo interesante, además, es que aparte de comportarse como un elemento interno que emerge desde el inconsciente en una situación conflictiva, la imagen es a la vez un elemento externo; es decir, un elemento cultural hereditario realizado -o recreado- por otro a partir de imágenes previas y pertenecientes al imaginario colectivo, y que viene a ilustrar, en este caso, el relato del sujeto Warburg. De este modo, y dotada de una aparente autonomía externa a los límites o fronteras del sujeto, la representación figurada retiene un trayecto cultural y antropológico propio en el que no hay forma sin fondo.²⁷⁸ Un recorrido que, final y fatalmente, ha de abatirse sobre el sujeto seducido e imaginado; esto es, la imagen posee una historia que concierne a su desarrollo y al desarrollo de los individuos que imaginan y que, a su vez, son imaginados -como sucede con Warburg en su enfermedad-.

Entonces, si bien la imagen entra en juego ilustrando las vicisitudes de un individuo concreto siendo, además, sintomática de ciertas afecciones espirituales -como sucede con Warburg-; es también representativa, a su vez, de una historia cultural colectiva con sus

²⁷⁷ Notas de Warburg para la conferencia sobre *El ritual de la serpiente*, 1923, pp. 16-18, citado en Gombrich, E. H., 1970 (trad. 1992, p. 32).

Resulta interesante recordar estas notas de Warburg antes de abordar la posterior lectura del capítulo 3. *Aby Warburg y sus aproximaciones antropológicas en Norteamérica*, pp. 155-181 de este texto.

²⁷⁸ Véanse las pp. 63-65 de este texto.

conflictos y sus síntomas patológicos -miedos, temores, inclinaciones, deseos, impulsos, atracciones, pulsiones, voluntades ciegas...-.²⁷⁹ Esto supone una lectura que, lejos de presentar una dicotomía entre el sujeto y la historia de la cultura, supone un paralelismo en el que ambos factores están psíquicamente relacionados gracias al dinamismo inherente a la imagen. Ésta, con su carácter simbólico, se comporta así como mediadora entre dos mundos polarizados, uno interior psico-individual y otro exterior psico-social;²⁸⁰ siendo también el proceso psíquico, a su vez, mediador, ya que observa la imagen cultural no sólo como externa, sino como elemento susceptible de participar de lo interno -como sucede con los dibujos de Bertall, debido a su pregnancia simbólica-. Dicho de otra manera: la imagen tiene una función conciliadora respecto a posiciones polarizadas y, al concretarse esta conciliación en el establecimiento de un relato psicológicamente coherente -*función anticaótica*²⁸¹- que liga la psique individual y la colectiva, se configura, además, como una ventana desde la que observar la historia de la cultura.

Esto es, precisamente, lo que Warburg emprenderá a partir de sus experiencias individuales con la imagen: su búsqueda hermenéutica tratará de expandir “sus” representaciones hacia una historia cultural a través del funcionamiento ambivalente de la imagen respecto a dos polos: el individual y el colectivo. De alguna manera, a partir de la profunda huella que parecen dejarle esas dos experiencias iniciáticas, Warburg es capaz de intuir la intimidad que se establece en ese trinomio formado por el sujeto, la cultura y la imagen -una intimidad que puede ser abordada, además, partiendo desde cualquiera de los tres elementos pues, de uno u otro modo, se llega al proceso psíquico-; intuición que le llevará a una incesante búsqueda hacia la profundidad de los impulsos psicológicos que presuntamente subyacen en la representación figurada y que marcará toda su deriva vital. Es decir, en una nueva inversión de roles, aquellas imágenes conflictivas y sintomáticas que abordan a Warburg en su niñez acaban convertidas en un elemento seductor; a partir de esas dos experiencias críticas nace la atracción por la imagen, el deseo de desentrañar la conexión entre la

279 Nótese en estas reflexiones la influencia de Burckhardt y su manera de afrontar la historia cultural a partir del arte.

280 Recordemos las ideas de Karl Lamprecht, para quien cada momento histórico está impregnado de un espíritu de época, de un clima psicológico observable a través de las obras de arte que se producen en su seno.

281 Tanto la *función polar* como la *función anticaótica* de la imagen -y de la obra de arte- serán aspectos muy importantes en posteriores desarrollos de la hermenéutica warburguiana. Sobre ellas volveremos más adelante.

representación figurada y nuestra psique, y Warburg se convierte así en un explorador psíquico, un intérprete de coherencias entre vida e imagen que, a la postre, acabará transformándose en un demiurgo generador de sentidos -él mismo será re-creador de imágenes-.²⁸² A partir del conflicto iniciático con la imagen -o representado por ella- se le revela a Warburg la seducción a que ésta le somete -atracción fatal debida precisamente a ese conflicto-, una seducción mediante la cual llegará, finalmente, al ser amante que ya no busca, sino juega.

De este modo, esa peculiar idiosincrasia de Warburg relativa a la imagen sumada a su entorno histórico cultural confluirán en un espíritu renovador que supondrá un punto de inflexión y evadirá los tradicionales y hereditarios ideales de belleza, medida y grandeza manejados hasta entonces por otros historiadores del arte, como Winckelmann o Lessing; ya no se trata de aprehender una pretérita esencia ideal imitada históricamente por la imagen, sino de revelar una reanimación de fantasmas que, a través de ciertas recurrencias de motivos e imágenes que salpican la historia del arte, se comportan como fuerzas psíquicas vivas y transformadoras que actúan sobre el individuo y la cultura.

Ahora, habiendo conocido algunas de las influencias espirituales que sobrevuelan a Warburg y cerrando el círculo respecto a esas dos tempranas experiencias con la imagen, podemos intuir la prefiguración de muchas de las recurrencias, nociones epistemológicas y modos de operar que surgirán posteriormente en sus trabajos. Se completa así un primer acercamiento -el nuestro- a esa historia dibujada como la de un conflicto íntimo que, con sus síntomas y obsesiones, tratará de ser representado y exorcizado a lo largo de una vida -la de Warburg- dedicada a esa búsqueda hermenéutica alrededor de la imagen. Al igual que sucede con las ilustraciones de Bertall, donde la voluntad ciega del destino trata de quedar exorcizada al ser representada como demonio, Warburg observa cómo la imagen llama a presencia con una máscara que, aunque parezca maléfica, no es sino una semblanza tolerada -es decir, seductora- de ese sentimiento pavoroso o trágico que produce la fatalidad.

282 Con el juego que propone en los paneles de su último proyecto, el *Atlas Mnemosyne*.

2. La tesis de Aby Warburg: El Nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Botticelli

2.1. Preámbulo a la tesis: Friedrich Theodor Vischer y la naturaleza del símbolo

Tanto Edgar Wind como E. H. Gombrich consideran -aunque de muy diferente modo²⁸³- que hay un autor imprescindible para poder comprender el sistema conceptual que Warburg pondrá en marcha en sus posteriores análisis sobre arte e imagen: Friedrich Theodor Vischer. Este filósofo hegeliano, poeta, novelista y dramaturgo alemán escribió *Das Symbol* en 1887, un ensayo donde reflexiona sobre el papel del símbolo como agente mediador entre lo psicológico y lo cultural.

Warburg llegó a su estructura conceptual estudiando la estética psicológica de su época y, sobre todo, llegando a una conciliación con los postulados estéticos de Friedrich Theodor Vischer. Releyó una y otra vez el ensayo de éste titulado “Das Symbol”, al que se refirió en su primera obra, su tesis sobre Botticelli y reelaboró por su cuenta los principios que Vischer había desarrollado en él, comprobándolos sobre materiales concretos y basando en ellos sus propias construcciones. Por lo tanto, la obra de Vischer ofrece la mejor vía de acceso para el estudio del sistema conceptual de Warburg, considerado como un todo.²⁸⁴

En *Das Symbol*, Vischer retoma las ideas de Kant y Hegel acerca del símbolo y replantea completamente la valoración que ellos hacían acerca de éste como vehículo de comprensión. Para Kant la descripción simbólica no encerraba el esquema sobre el objeto o el concepto representado, no había un eco -una intuición- con aquello representado, sino que era, únicamente, la manifestación de una analogía. Una analogía que, por otra parte, unía o ponía en común dos elementos entre los que no había ningún parecido; es decir, la descripción simbólica era una expresión indirecta de aquello representado. Sin embargo, para Hegel, el símbolo evocaba a través de la forma no sólo lo representado como unión de dos elementos

283 Idea señalada también por Didi-Huberman en Didi-Huberman, G., 2002 (trad. 2009, p. 376).

Véase también Gombrich, E. H., 1970 (trad. 1992, pp. 79-82) y Wind, Edgar, 1983 (trad. 1993, pp. 69-70).

284 Wind, Edgar, 1983 (trad. 1993, p. 69).

análogos, sino que, además, traía a presencia otras ideas que, eso sí, podían aludir a significados inadecuados.²⁸⁵

Todo el problema reside en la *inadecuación* constitutiva del símbolo. Pero, donde Hegel veía defecto o condición privativa, Vischer verá una oportunidad heurística: una condición de multiplicidad, de exuberancia, de invención, de *estilo*, en suma, y de historicidad. La imbricación y la inadecuación desafían al concepto, pero deben ser pensadas justamente como la fuerza misma de los símbolos.²⁸⁶

Ese carácter excesivo del símbolo es visto por Vischer como posibilidad de apertura hacia nuevas, variadas y válidas lecturas, hacia nuevos establecimientos conectivos entre la forma simbólica y sus ya no unívocos sentidos. El símbolo se dibuja así como un portal múltiple que da acceso a diferentes significados o conceptos. Pero, además, si la naturaleza de la conexión establecida por el símbolo entre imagen y sentido varía, esta variación es capaz, a su vez, de alterar los factores o los polos conectados. La imagen simbólica se dibuja así como un eje en torno al cual se produce una polaridad, o varias, entre imagen y significado. Surge otra vez así la noción de símbolo como conciliador de polaridades, una consideración que vendrá a enriquecer la ya mencionada *función polar* que Warburg otorgará a la imagen -una imagen simbólica, en la ya no hay forma sin contenido-.²⁸⁷ Ahora, en cuanto a esa naturaleza conectiva del símbolo, la cuestión que se suscita es “qué es lo que une al símbolo con lo simbolizado. Para Vischer, este no es un problema de lógica sino de psicología. Se puede establecer el vínculo mediante un razonamiento claro o mediante una asociación onírica [acordémonos otra vez de aquellas imágenes que durante el sueño asaltaban a Warburg en su infancia, cuando su madre cayó gravemente enferma]. Lo importante es analizar dichos vínculos.”²⁸⁸ Para establecer la naturaleza del símbolo Vischer propone una nueva rotación en torno a él; esto es, del eje espíritu-naturaleza pasa transversalmente a otro eje que ha de enriquecer el anterior: el compuesto por la identificación mágica y la disociación lógica.

285 Véase esta inadecuación hegeliana del símbolo en Gombrich, E. H., 1970 (trad. 1992, p. 80).

286 Didi-Huberman, Georges, 2002 (trad. 2009, p. 376).

287 Véase la p. 92, respecto a la *función polar* de la imagen intuita a partir de la influencia de Vignoli.

288 Gombrich, E. H., *Op. cit.* (trad. 1992, p. 80).

Vischer sitúa todos los símbolos en un espectro entre dos polos. En un extremo sitúa el símbolo mágico o religioso, en el que imagen y significado están indisolublemente unidos. [...] En el otro extremo está la pura arbitrariedad, el simbolismo convencional de la ciencia exacta y de la alegoría, donde se reconoce que imagen y significado no poseen ninguna conexión intrínseca.²⁸⁹

El símbolo mágico, por ejemplo, con un carácter oscuro y arcano, supone la suplantación de la cosa por parte de la imagen, por lo que no hay una dualidad que proyectar -esto es aquello-.

Esta es la visión “sacramental” del símbolo [nos dice Gombrich], que sobrevive aún en la Eucaristía. Comulgar no es un acto meramente simbólico; la Hostia deja de “representar” el cuerpo de Cristo para hacerse idéntica a él. Para la mente religiosa, pues, no se aplica la distinción entre el símbolo y su significado.²⁹⁰

Por el contrario, la posición lógico-disociativa no supone que el símbolo *es* lo representado, sino una sustitución que lo trae a presencia conceptual -esto *es como* aquello-.

Sin embargo [escribe Wind], es precisamente aquí, en la interpretación teológica del problema de la Eucaristía, donde el problema comienza a bifurcarse. La controversia sobre si en el momento de la distribución el pan y el vino son realmente el cuerpo y la sangre de Cristo o sólo lo simbolizan, es decir, si las palabras de Cristo “éste es mi cuerpo...” deben entenderse en sentido figurado o metafórico, refleja una crisis en la que se han planteado dos concepciones encontradas de la naturaleza del símbolo: una, la mágico-asociativa, que une la imagen y el significado; otra, la lógico-disociativa, que introduce explícitamente la palabra “como”. [...] La imagen ha pasado de ser una fuerza mágica en un ritual a ser la ilustración de un concepto teológico.²⁹¹

289 “Vischer locates all symbols on a spectrum between two poles. On the one extreme lies the magical or religious symbol, in which image and meaning are indissolubly fused. [...] At the other extreme stands the purely arbitrary, conventional symbolism of exact science and allegory, in which image and meaning are recognized as possessing no intrinsic connection.”

En Skidelsky, Edward, 2008, pp. 91-92.

290 Gombrich, E. H., *Op. cit.* (trad. 1992, p. 80).

291 Wind, Edgar, 1983 (trad. 1993, pp. 70-71).

Mientras que mediante el ejemplo de la Eucaristía Gombrich nos dice que, en la mentalidad religiosa -heredera de un uso primitivo del símbolo²⁹²-, el símbolo no sólo representa, sino que *es*, Wind apunta hacia un conflicto sustancial en la propia naturaleza de éste, una duda fundamental que posibilita, conecta y confronta los dos polos antagónicos que sobre el símbolo maneja Vischer: asociación-identificación mágica contra disociación-diferenciación lógica. En el recorrido que une estos dos polos ha de aparecer necesariamente un espectro en el que las cualidades que definen a los dos extremos varían de manera inversamente proporcional al ir de uno al otro. Una relación o proporción de cualidades que, por otra parte, no pueden dejar de ser problemáticas en cuanto a su aplicación o proyección al analizar un símbolo concreto. Quizá sea por esto que Vischer establece, además, una tercera posición que podríamos llamar relativa. Esta se encuentra entre los dos polos anteriores y supone una suerte de “conexión con reserva” entre ellos.²⁹³ Una postura que no supone observar desde una interioridad identificativa -lo sacramental, lo religioso o lo mítico, es decir, desde la identificación *mágico-asociativa*²⁹⁴ entre símbolo y significado- ni tampoco desde la escisión o el equívoco entre el símbolo y su significado -una alegoría *lógico-disociativa*²⁹⁵-. Más bien es una postura intermedia en la que supuestamente puede situarse el poeta o el artista, o alguien que transita por el mito o por el pensamiento mágico sin renunciar al sujeto racional al que pertenece.

Siendo estas tres posiciones relativamente sencillas de entender, desencadenan, sin embargo, nuevas complejidades respecto a la propia naturaleza del símbolo y a la manera en que es proyectado y recibido. La aprehensión conceptual de la naturaleza del símbolo se sigue presentando escurridiza, escabulléndose y escapando constantemente de la reflexión a que es sometida -como no podía ser de otra manera-, y de esto da cuenta, en realidad, la plural noción de símbolo vischereana. Noción que evidencia y trata de comprender esa siempre compleja y problemática relación entre símbolo, intérprete y naturaleza, y que dotará a Warburg de otro asidero más sobre el que organizar sus posteriores trabajos sobre y con la imagen -como veremos más adelante, Warburg no se decantará por ninguno de los dos

292 Gombrich, E. H., *Op. cit.* (trad. 1992, p. 80).

293 Wind, Edgar, 1983 (trad. 1993, p. 71).

294 *Ibid.* (trad. 1993, pp. 70-71).

295 *Ibid.* (trad. 1993, pp. 70-71).

extremos, sino que utilizará éstos a conveniencia, sirviéndose del dinamismo establecido por el movimiento giratorio entre ambos para enriquecer sus análisis y sus re-presentaciones o re-creaciones de imágenes-.²⁹⁶

A continuación veremos cómo, a lo largo de la tesis que sobre Botticelli realiza Warburg, aparece de manera tácita la relación que la noción de símbolo vischereana establece con la naturaleza de lo simbolizado. Bajo su atenta mirada, ciertos ornamentos y figuras pertenecientes al arte del *Quattrocento* -Botticelli incluido- se separarán o se descontextualizarán respecto a la imagen global que los contiene, y manifestarán una relación profunda e inconsciente entre su propia imagen y su naturaleza, esto es, revelarán la identificación mágica ya comentada que propone Vischer entre símbolo y significado -mágico-asociativa-. Así, la representación de unas imágenes presas de una inherencia identificativa con aquello simbolizado, y no como meras alegorías, parece resultar intrínsecamente necesaria respecto a ese modo de hacer que establece una coherencia histórica y psicológica en el relato artístico.²⁹⁷ Lo curioso es que Warburg, al ser un historiador, o un intérprete que trata de clarificar la tipología de la relación símbolo-significado, necesita actuar ineludiblemente como mediador entre los discursos mágico-asociativo y lógico-disociativo, no ya desde el interior de la experiencia estética producida por la obra de arte, sino, también, en la distancia que marca el carácter lógico-disociativo que necesariamente tienen sus textos respecto a aquello que analizan. Esto es, Warburg parte desde la más chirriante desavenencia entre lógica y magia, desde la representación -su texto, su relato- de la representación -la obra de arte-, para llegar a la identificación más íntima que sus relatos escritos puedan mantener con esas experiencias o arrebatos estéticos a que es sometido por parte de la imagen.

El historiador y crítico de arte *a la Warburg* se convierte así en una especie de bisagra múltiple. Por una parte busca la relación íntima entre la naturaleza de lo simbolizado y el nivel psicológico del intérprete que, perteneciendo a un entorno cultural,²⁹⁸ reproduce el símbolo. Por otra, trata de clarificar la naturaleza de la conexión entre mecanismo

296 Como ejemplo de la utilización de los dos extremos vischereanos véase el análisis del Panel B del *Atlas Mnemosyne* en las pp. 220-228 de la *Parte II* de este mismo texto.

297 Véase lo ya dicho al respecto en este mismo texto, en las pp. 93-100, cuando a través de las ideas de Vignoli se analizan las experiencias infantiles de Warburg acerca de una imagen pavorosa.

298 De hecho, la tesis de Warburg abarca -y trata de conciliar- tres dimensiones temporal y culturalmente distintas: la Antigüedad clásica -a través del arte del *Quattrocento*-, el Renacimiento italiano y su propio contexto histórico-geográfico.

psicológico y símbolo, por lo que recorre, mediante su estudio, el camino que separa la dicotomía representada por el científico exacto, escolástico e ilustrado, y el poeta pretendidamente inmaculado, sensible e intuitivo.

Lo que le interesó realmente [a Warburg, nos dice Gombrich] fue el hecho de que se había añadido una nueva dimensión al estudio de la imagen. Ningún análisis de un símbolo podría ser completo sin un conocimiento de su posición en estas coordenadas: debemos conocer cómo se establece exactamente el vínculo entre el símbolo y el significado simbolizado, así como el nivel psicológico en el que se produce dicho contacto. ¿Nos encontramos en la esfera de la identidad mágica o fisionómica, nos hallamos en la lúcida esfera del convencionalismo racional o en esa vasta franja de *terra incognita* que se extiende entre los dos polos en los que la confusión onírica y la discriminación racional parecen luchar por el predominio? ²⁹⁹

Estos complejos aspectos del pensamiento de Vischer constituirán, junto con la influencia de Lamprecht y la explicitación de esa búsqueda de coherencia de los procesos psicológicos vignolianos, uno de los centros gravitacionales de la tesis que sobre Botticelli realizará Warburg. Tesis que desarrollará, a partir de una rica madeja, un hilo que articula el especial interés respecto a como una forma, digamos arquetípica y recurrente, es depositaria, a través de la imagen y de su elocuencia simbólica, de una arcana e inevitable intimidad entre profundidad psicológica del individuo y naturaleza. Así, Warburg atisbará, durante su estudio de la imagen botticelliana, ciertas fórmulas patéticas *-Pathosformeln-*, ciertas supervivencias *-Nachleben-* y ciertas empatía *-Einfühlung*³⁰⁰- respecto a la animación subjetiva de lo inanimado -representación de los ropajes, cabellos u ornamentos como movimiento psicológico³⁰¹- que no podrá dejar de tener en cuenta. Es de hecho, la aparición de estos aspectos serpenteantes y dionisiacos, la singular característica que marcará la deriva de su investigación.

299 Gombrich, E. H., *Op. cit.* (trad. 1992, p. 81).

300 Recordemos el paralelismo entre este concepto de empatía y la noción de personificación de Vignoli. Véase la nota a pie de página, p. 83 n243.

301 Acordémonos del viaje que Warburg hizo a Florencia y de cómo la representación del movimiento en el arte del *Quattrocento* actúa a modo de caracterización psicológica. Véanse las pp. 77-79 de este texto.

2.2. La tesis sobre Botticelli: el Nacimiento de Venus y la Primavera

Entre los años 1889-91 Warburg desarrolla su tesis de licenciatura en la universidad de Estrasburgo. Escoge como materia de estudio dos cuadros del pintor florentino Sandro Botticelli (1445-1510) y pone a trabajar, bajo la dirección de Hubert Janitschek, el rico entramado de ideas e influencias que ha atesorado hasta la fecha. De este modo, mediante su tesis, Warburg realizará una primera aproximación interpretativa que condensará y pondrá en juego toda esa problemática que le ha ido acompañando hasta la fecha, y tratará de adentrarse en los procesos de simbolización involuntaria, inconsciente y activa, que la imagen, como vehículo de los mecanismos psíquicos del individuo y de lo anímico de la época, representa a través de modelos o motivos en movimiento -reificación de la animación subjetiva de lo inanimado-, de lo mitológico y de la recurrencia a elementos heredados de la Antigüedad pagana -*Nachleben*-.

En el presente trabajo [nos dice Warburg] me propongo comparar los conocidos cuadros mitológicos de Sandro Botticelli, el *Nacimiento de Venus* y la *Primavera*, con las representaciones equivalentes de la literatura poética y teórico-artística contemporánea con el objeto de clarificar cuáles fueron los aspectos de la Antigüedad que interesaron al artista del Quattrocento.

En este contexto 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 *[[bewegtes Beiwerk]]* -tanto en el ropaje como en los cabellos.

Al mismo tiempo, esta constatación 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” *[[Einführung]]* estética desempeña en la conformación de los estilos.³⁰²

El movimiento de elementos accesorios, como cabellos o vestidos, parece formar parte, desde la Antigüedad y a lo largo de la historia de la imagen, de algo externo e incesante: un

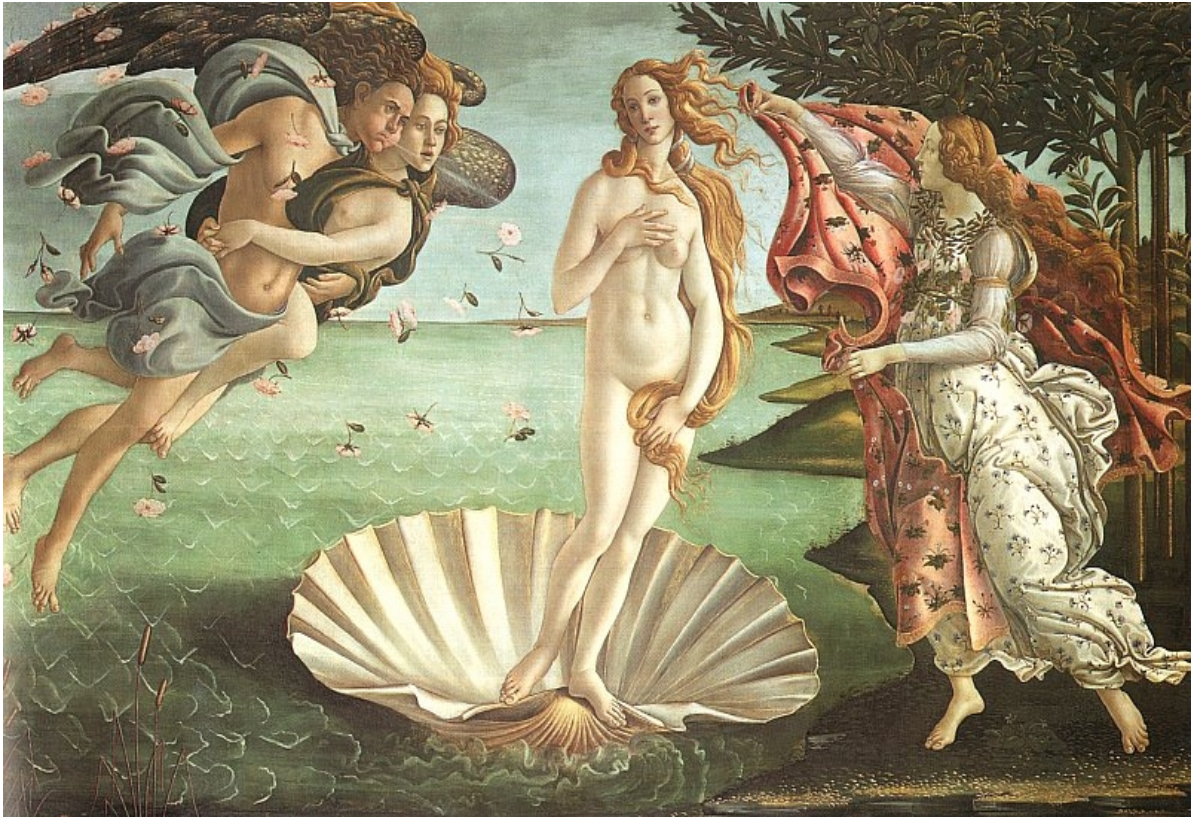
302 Warburg, Aby, 1932 (trad. 2005, p. 73).

movimiento ondulatorio con vida propia. Es la imagen históricamente definida y concreta -en este caso la perteneciente al *Quattrocento*- la que parecerá acoplarse mediante el movimiento análogo de sus propios accesorios al transcurrir paralelo de ese ondulante movimiento externo. Nótese en ese proceso cómo la noción de *Nachleben*, esa latencia o supervivencia de la Antigüedad que Warburg rastreará en la imagen renacentista, se relaciona íntimamente con la de empatía -*Einführung*, entendida esta última a través de los procesos de entificación y personificación explicados por Vischer en su *Das Symbol*- gracias a la revisión de esos modelos en movimiento que vuelven a despertar al ser traídos a presencia por hombres posteriores -los artistas del *Quattrocento*-; unos motivos antiquizantes que se convierten así, ya sea a través de la transferencia, del transporte o de la personificación, en un fetiche atemporal y recurrente que, además, genera un inevitable trasvase; esto es, una empatía, una seducción del sujeto que los re-crea. Como es inevitable, este sujeto artista o artesano -uno u otro, pues la noción de empatía implica que no hay forma imaginativa sin contenido humano- conformará, mediante una imagen que también es la de los demás -de los demás tiempos y de un otro rimbaudiano-, el estilo o estilos adscritos a un determinado espíritu de época.

2.3. El nacimiento de Venus

A partir del análisis de *El nacimiento de Venus*, Warburg comienza una búsqueda interdisciplinar que le lleva desde la propia pintura a las fuentes literarias; fuentes que pertenecen tanto a la Antigüedad clásica como al entorno del propio Botticelli. En un principio, encuentra representadas en el cuadro ciertas traducciones literales que parten desde el segundo himno homérico dedicado a Afrodita, y que pasan después por el tamiz del poeta Angelo Poliziano (1454-94) en su *Giostra*.³⁰³

303 *Stanze per la Giostra del Magnifico Giuliano di Piero de' Medici* es un largo e inacabado poema escrito en *ottava rima* por Poliziano entre los años 1476-78. De temática heroica, conmemora una justa que en 1474 organizó Lorenzo de Medici, hermano de Giuliano. El poema es, además, un compendio de historias mitológicas extraídas de diversas fuentes -Ovidio, himnos homéricos...- y que contiene, entre otras, la descripción de “un relieve representando el nacimiento de Venus que se asemeja al cuadro de Botticelli” -Warburg, Aby, 1932 (trad. 2005, p. 74)-.



Botticelli, Sandro: *El nacimiento de Venus* (Florencia: Galleria degli Uffizi, c. 1482)

En los textos de Poliziano hay un respeto al contenido general del canto homérico, esto es, “la acción está completamente determinada por el canto homérico: tanto en uno como en otro caso, la Venus que emerge del mar es impulsada hacia la orilla por el viento Céfiro, siendo recibida por las diosas de las estaciones.”³⁰⁴ Pero Poliziano también añade algunos ornamentos que, aunque aparentemente superfluos, más adelante demostrarán ser depositarios de interesantes pulsiones. Así, las “aportaciones personales de Poliziano se refieren, casi en su totalidad, al acabado de los detalles y a los elementos accidentales que el poeta describe minuciosamente.”³⁰⁵ Entre estos elementos accidentales de Poliziano, también recogidos por el cuadro de Botticelli, aparecen detalladas descripciones del movimiento de los ropajes, telas, pliegues o mechones de cabello, tanto de Venus, como “de la diosa que está de pie en la orilla”;³⁰⁶ o lo que es lo mismo, Poliziano y Botticelli hacen una descripción especular de ciertos elementos ornamentales que poseen una característica común: ese movimiento ondulatorio al que anteriormente aludíamos, territorio donde

304 Warburg, Aby, 1932 (trad. 2005, p. 76).

305 *Ibid.* (trad. 2005, p. 76).

306 *Ibid.* (trad. 2005, p. 76).

convivirán esas *Nachleben* y *Einführung* y que bajo la mirada de Warburg va pasando a un primer plano desde aquello que es, en principio, aparentemente pequeño, residual y anecdótico.

La figura femenina que da la bienvenida a Venus en el cuadro de Botticelli [nos dice Warburg] presenta una evidente concordancia con la descripción que Poliziano hace de las Horas y con su elaboración de los motivos accidentales en movimiento. Se encuentra de pie, al borde de la orilla -completamente de perfil, mirando hacia la izquierda- y tiende el manto hacia Venus, que se aproxima, haciéndolo ondear al viento. [...] Un pliegue plano arranca desde detrás de su rodilla izquierda, abriéndose en la parte inferior en pequeños pliegues en forma de abanico; las estrechas mangas, que se ahuecan a la altura de los hombros, se dejan caer sobre la vestimenta interior de una tela más fina. La masa de su cabellera rubia cae sobre las sienes en largas ondas; otra, algo menor, se recoge en una apretada trenza que termina en un mechón de pelo suelto; se trata de la *Hora de la Primavera*, tal y como fue concebida en la fantasía de Poliziano: se encuentra de pie en la orilla para recibir a Venus; el viento juega con su vestido y encrespa sus “cabellos rubios, que el aire tiende”.³⁰⁷

El interés por este movimiento figurado de los ornamentos -ropajes, cabellos- era una característica que recorría el arte del *Quattrocento*. Según el propio Warburg, esta atención a la representación del movimiento es una cuestión crucial en el ámbito estético y “coincide con una corriente que dominó en los círculos artísticos del norte de Italia a partir del siglo XV y que alcanza su más plena expresión en el *Libro della Pittura* [*De Pictura*, 1435] de [Leon Battista] Alberti [1404-72].”³⁰⁸ En este libro, Alberti expone ciertas reglas pictóricas a seguir para la representación de los ornamentos en movimiento, y trata de conseguir un cierto equilibrio entre el rigor -la mimesis- y la fantasía -aquello que expresa motivaciones de índole psicológica-.

Por un lado, le complace [a Alberti] contemplar el cabello y los ropajes en intenso movimiento: a continuación, da libertad de acción a su fantasía dotando de vida orgánica a los elementos ornamentales inanimados [recordemos otra vez la noción de *Einführung* o las de *entificación* y *personificación* de Vignoli, ese insuflar vida en lo inanimado o lo inerte a

307 *Ibid.* (trad. 2005, pp. 81-82).

308 *Ibid.* (trad. 2005, p. 76).

través de la proyección de energía psíquica]; en semejantes momentos ve serpientes que se enredan entre sí, llamas que danzan hacia lo alto, o el ramaje de un árbol. Pero, por otro lado, Alberti le exige al pintor que, al reproducir motivos de este tipo, tenga el suficiente juicio comparativo como para no dejarse llevar hacia una acumulación antinatural; debe dotar de movimiento a los accesorios sólo allí donde el propio viento pueda originarlo realmente. Es cierto que esto no se logra sin hacer concesiones a la fantasía: las cabezas de adolescentes soplando, que ha de colocar el pintor para “justificar” el movimiento del cabello y los ropajes, son fruto del compromiso entre la fantasía antropomórfica y la comparación reflexiva.³⁰⁹

El movimiento excesivo o exagerado en el que se complace Alberti no es mimético, pero, a la vez, no ha de resultar *antinatural*. Cuando un movimiento es demasiado extraño o incomprensible, la imaginación del artista trata de resolver el problema y le otorga un sentido, una razón de ser o un agente que lo provoca. Así, en la representación artística del movimiento que propone Alberti no se renuncia a la ilusión de plenitud de sentido.³¹⁰ Esto tiene no poco que ver con las ideas de Usener y con las de Vignoli: para el hombre primitivo, el fenómeno tiene que ser causado, necesariamente, por un agente -Zeus: el que truena-, quedando así entificado y personificado, sólo que, en este caso, el agente no es una divinidad atmosférica, o el viento o el movimiento de un cuerpo que arrastra un ropaje, sino el propio artista. El artista es un agente externo que recrea o se desdobra en un agente interno -ése que funciona dentro de la imagen, en la propia representación, ese viento o ese cuerpo en movimiento- y proyecta su propia energía psíquica en la elaboración, en el proceso de representación del movimiento de los ornamentos. Warburg ve, a través de Alberti -y de Usener y de Vignoli-, cómo el arte parece representar el funcionamiento de esa imaginación que justifica un relato psicológicamente coherente respecto a la impresión sensual mientras, a la vez -y paradójicamente-, no se ciñe del todo a una conceptualización lógica que module totalmente las sensaciones.³¹¹ E intuye, en la representación de un pensamiento residual arrinconado en la imagen -y, dentro de ésta, en otro rincón, el de lo

309 *Ibid.* (trad. 2005, p. 78).

310 Véase el paralelismo con las ideas de Lessing contenidas en su *Laocoonte o De los límites de la pintura y la poesía* acerca de cómo han de ser representadas las emociones en la obra de arte para resultar psicológicamente coherentes, p. 52 de este texto.

311 Recordemos la ya mencionada *función polar* que Warburg atribuirá posteriormente a la imagen. Función en la que ésta actúa como vehículo mediador entre fantasía y razón.

accesorio-, que el mecanismo psíquico está ahí agazapado, sobreviviendo en y mediante una concreción simbólica de naturaleza mágico-asociativa -pero no con aquello evocado sino con el propio proceso psíquico de conexión, esto es, el proceso psíquico *es* un cierto movimiento representado-. Para Warburg, el rincón donde se representa el movimiento de lo accesorio se va convirtiendo en sede de una analogía rítmica entre esas serpientes, llamas y ramajes -y cabellos y ropajes-; elementos que muestran una semejanza ya no sólo entre símbolo y aquello representado, sino también, de manera transversal, entre significantes simbólicos: serpientes llamas ramajes suben se enroscan reptan avanzan mudan se mueven danzando danzan al viento arriba cielo abajo tierra animal telúrico raíz/ces... analogías que remiten, paralelamente, como en otra dimensión -una dimensión interna-, a ese otro aquello representado, a ese impulso psíquico en acción.

Aunque el pensamiento de Alberti tuvo una gran influencia en su contexto, él no fue únicamente un teórico; también se dedicó a otras disciplinas como la matemática, la poesía, la filosofía o la arquitectura. De hecho, fue el arquitecto del *Tempio Malatestiano* -Rimini, sobre 1450-, construido por encargo de Segismondo Malatesta. Según Warburg, Alberti “supervisó su construcción hasta sus más pequeños detalles”³¹² e influyó con sus ideas al escultor florentino Agostino di Duccio (1418-81) para que dotase “a las figuras del relieve alegórico del Tempio Malatestiano de una movilidad en cabellos y ropajes propia al manierismo.”³¹³ Pero Agostino no se apoyó sólo en las ideas de Alberti, sino que, según Warburg, buscó “modelos para los motivos en movimiento entre las obras de arte de la Antigüedad, del mismo modo que Poliziano estudiaba las descripciones de motivos en movimiento que le ofrecían los poetas antiguos para luego reproducirlos fielmente en sus poemas.”³¹⁴

Vemos como se da, entre los artistas de la época, una misma búsqueda de esas imágenes pertenecientes a la Antigüedad, un hermanamiento con aquellos más antiguos a través de la llamada a una imagen arcaizante. Tanto Alberti como Agostino di Duccio, tanto Botticelli como Poliziano, parecen beber para la realización de sus motivos ornamentales en movimiento de esa fuente psicológica que, perteneciente a otra época -la Antigüedad clásica y pagana-, brota también, gracias a ellos, en otro contexto histórico, el del arte del

312 *Ibid.* (trad. 2005, p. 79).

313 *Ibid.* (trad. 2005, p. 78).

314 *Ibid.* (trad. 2005, p. 79).

Quattrocento. Aquí pueden ser puestas en juego las ideas de Lamprecht: esas fuerzas motrices y psicológicas que subyacen bajo el curso de la historia y que conforman la peculiar conciencia psíquica de diferentes épocas o períodos -siendo el arte un vehículo para mostrar la textura psicológica de un período-. Bajo esta óptica, la realización artística de los individuos que pertenecen a un determinado período -Alberti, di Duccio, Botticelli, Poliziano...- mostraría gráficamente la *textura psicológica* de ese período -mediante ese movimiento tan presente en los ornamentos de la obra artística del *Quattrocento* italiano-; las realizaciones del sujeto psico-individual -sujeto además a una cierta *pregnancia* que flota en un determinado *Zeitgeist* que, en este caso, le hace fijarse en el movimiento de las formas paganas de la Antigüedad- conformarían en su conjunto -un conjunto que ha de ser interpretado a través de unos ciertos elementos de cohesión: un mismo movimiento de los motivos accesorios en las imágenes de la época- la representación de un determinado mimbre psico-social.



Agostino di Duccio: *Angelus y Mercurio* (Tempio Malatestiano, Rímini)
Obsérvese el ondulante movimiento de los cabellos, de las serpientes y de los vestidos -un movimiento que, además, envuelve completamente a unas figuras estáticas-.

Volviendo a un ámbito más concreto, y continuando la reflexión sobre la recurrencia *quattrocentista* a esos motivos en movimiento extraídos de la Antigüedad clásica, Warburg hace notar que, además de en el himno homérico, los detalles con que Poliziano adorna su *Giostra* se basan también en la sustracción de los elementos decorativos en movimiento presentes en las descripciones de poetas antiguos como Ovidio y Claudiano.³¹⁵

No sólo se reproduce la descripción precisa del movimiento del cabello y el ropaje, tal y como la ofrece el propio Ovidio en la narración del “Rapto de Europa” que aparece en las *Metamorfosis* (II, 873) y en los *Fastos* (v. 607 y ss.), también se ha recurrido a un pasaje similar de las *Metamorfosis* (II, 257).³¹⁶

Vemos como se da un cruce entre los poetas antiguos y los del *Quattrocento*, y entre los poetas y los artistas del *Quattrocento*, y entre los artistas antiguos y los poetas del *Quattrocento*, y entre los artistas de ambas épocas. Es decir, parece que los poetas y artistas del Renacimiento italiano tratarán de llegar a un acuerdo acerca de que textos e imágenes, en cierto modo canónicos, han de ser conjugados en el proceso de establecer una renovación, o recreación, de la mitología antigua; una especie de renacimiento arcaizante pero acorde a los tiempos, antiguo y moderno a la vez. Se trata pues de una regeneración de la representación artística basada en la Antigüedad clásica. Como apuntábamos anteriormente,³¹⁷ el movimiento de elementos accesorios parte desde la Antigüedad y avanza lo largo de la historia de la imagen en un movimiento ondulatorio con vida propia, y será la imagen históricamente definida y concreta -en este caso la perteneciente al *Quattrocento*- la que se acoplará mediante el movimiento análogo de sus propios accesorios a ese movimiento, haciéndolo visible aquí y allá, en esas idas y venidas, latencias y supervivencias de la imagen; esa corriente anímica que surca la historia de la imagen será el lugar desde el que Warburg interpreta el *Nacimiento de Venus* de Botticelli.

Como ya se ha apuntado, la composición del cuadro y la elección de los personajes están impregnados del acercamiento que el pintor tuvo a diferentes textos, tanto a los

315 *Ibid.* (trad. 2005, p. 80).

316 *Ibid.* (trad. 2005, p. 80).

317 Véanse las pp. 107-108 de este texto.

contemporáneos -Poliziano: *Giostra*- como a los antiguos -*Himnos homéricos* u Ovidio: *Fastos*, *Metamorfosis*-, pero no sólo a grandes rasgos, sino centrándose también, y crucialmente, en un aspecto particular: algo tan accesorio como pueda el parecer el hecho técnico acerca de la representación del movimiento. Según Gombrich, “el valor de esto residía para Warburg, menos en llamar la atención sobre toda una serie de textos que pudo haber utilizado el artista que en la posibilidad de reconstruir, en su mente, el verdadero momento de la concepción de estas obras maestras en las que el mecenas [Lorenzo di Pierfrancesco], el humanista [Poliziano] y el artista [Botticelli] pudieron departir sobre la mejor manera de realizar esta nueva empresa de evocar el mito antiguo en cuadros de tamaño monumental.”³¹⁸ Como hemos visto, esa evocación vendrá de la mano de, entre otros factores, la capital importancia otorgada a la supervivencia -*Nachleben*- y al movimiento de esos ornamentos suscitadores de empatía y preñados de corrientes anímicas, subversivas y psíquicas -*fórmulas patéticas*, *Pathosformeln*-. De hecho, es gracias a la importancia otorgada a esos factores que el trabajo de Warburg se dibuja como un punto de inflexión respecto a los de historiadores precedentes. La manera de evocar la Antigüedad clásica -mitos antiguos y paganos- que, durante el *Quattrocento*, busca y recurre a la representación del movimiento en fuentes arcaizantes, aleja definitivamente a Warburg de las tesis de Lessing o de Winckelmann, para quienes la Antigüedad suponía medida y contención o una nostálgica e irrecuperable grandeza. “Para el siglo XVIII, la grandeza de la Antigüedad clásica residía en su 'quietud', en la imperturbada serenidad de su belleza mayestática. Para el *Quattrocento*, el interés por la antigüedad residía, según se descubría ahora, en las cualidades opuestas del movimiento gracioso o apasionado.”³¹⁹ La visión de Warburg se presenta como un juego en pleno movimiento y lleno de energía/s frente a aquellas anteriores visiones idealizadas, estáticas y extáticas en su inmovilismo referencial y reverencial. Así, en la conjunción Warburg-Poliziano-Alberti-Botticelli y sus fuentes poéticas y artísticas se da la interacción necesaria para la búsqueda y re-presentación de las “marcas características de la Antigüedad clásica”³²⁰ -y también del *Quattrocento*-: unos motivos que, aunque parecen arcaizantes, se proyectan en continuo movimiento -tanto interno como histórico- y representan aquello anímico -esas pasiones y pulsiones- que

318 Gombrich, E. H., *Op. cit.* (trad. 1992, p. 65).

319 *Ibid.* (trad. 1992, p. 65).

320 *Ibid.* (trad. 1992, p. 65).

fatalmente nos acompaña desde siempre -de ahí su inevitable modernidad- y que surge al establecerse una inevitable empatía *-Einführung-*.

Haciendo un inciso, resulta interesante apuntar que todo lo escrito hasta ahora respecto a Warburg y su aproximación al Quattrocento entra en conflicto con algunos matices que propone Gombrich.³²¹ Según él, aunque Warburg concede a la representación de ciertos movimientos el ser depositaria de la Antigüedad, esto no quiere decir que este tipo de recurrencia despierte sus simpatías, ya que a ojos de Warburg se da una “identificación de las elecciones artísticas con las decisiones éticas”³²².

Él esperaba reconciliar esta convicción con un enfoque científico de la evolución de la humanidad, el cual se hallaba aún enraizado en aquella época en el credo optimista del evolucionismo. El progreso nos había sacado del salvajismo y también conducido a formas de control cada vez más elevadas, y el arte tenía que participar en esta elevación.³²³

De esta manera, y según Gombrich, Warburg considera que algunos artistas del *Quattrocento*, entre los que incluye al propio Botticelli, eran a veces demasiado complacientes al recrearse ostensiblemente en la sensualidad y ondulación de las líneas,³²⁴ o en ese gesto circular que traza espirales en ropajes y cabellos. Es decir, de alguna manera Gombrich trata de exorcizar esos aspectos internos, patéticos y sintomáticos que Warburg observa e intuye en la representación figurada; aspectos que éste arrastra inevitablemente consigo y que son, precisamente, los que despiertan su simpatía.³²⁵ De hecho, es en esos

321 Otra vez nos vemos en la necesidad de matizar o incluso de llevar la contraria a algunas de las observaciones que sobre la intención del trabajo de Warburg realiza Gombrich. Esto no sería necesario de no ser porque la figura de Gombrich está ligada a la de Warburg en muchos e importantes aspectos, amén de ser el autor de *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, importante libro de referencia sobre la figura de Warburg que aquí utilizamos profusamente. Quizá la opinión más agresiva en contra de la versión que de Warburg y su trabajo da Gombrich sea la de Edgar Wind. Véase al respecto el *Apéndice* de Wind, Edgar, 1983, (trad. 1993), donde éste critica duramente algunos aspectos del libro de Gombrich.

De todas maneras, Wind no es el único crítico con ese retrato acerca de un Warburg cercano a las actitudes positivistas. Autores como Margaret Iversen o Georges Didi-Huberman también consideran que su figura trasciende ampliamente el tipo de consideraciones racionalistas y supeditadas a la moral de época que Gombrich le achaca. Para ellos, Warburg se dibuja como un librepensador que deja un rico y todavía abierto legado, un personaje cuya complejidad va más allá de cualquier molde al que se le quiera someter.

322 *Ibid.* (trad. 1992, p. 67).

323 *Ibid.* (trad. 1992, p. 67).

324 *Ibid.* (trad. 1992, p. 66).

325 Sobre la opinión de Warburg respecto a cómo el arte ha de acompañar a ese progreso y a esa evolución

aspectos excesivos y residuales donde Warburg centra la mayor parte de su atención, y no una atención que reconoce la importancia desde el desagrado inevitable, sino más bien desde la fascinación que supone el intuir el mismo tipo de contenido en los ornamentos del *Quattrocento* que en aquellas imágenes que para él supusieron, suponen y supondrán una experiencia íntimamente relacionada con el transcurso de su propia vida y, debido a la propia naturaleza cultural de la imagen, también con la de los demás -un transcurso que se convierte de esta manera en psico-histórico, en una transmisión de energía psíquica a través de la imagen-.

Entonces, de momento, el aspecto a tener en cuenta y que con más claridad se presenta a partir de la tesis de Warburg es la atención que suscita la representación de los motivos accesorios como elemento patente generador del movimiento a que se supone están sometidos los personajes, ya que cabellos, ropajes, oleaje... rodean y animan a esas figuras estáticas que aparecen en *El nacimiento de Venus*. Un movimiento que excede su propia representación concreta y forma parte de una corriente subterránea que atraviesa de manera transversal -esas obras de artistas y literatos coincidentes en un mismo tiempo- y longitudinal -aquello que viene serpenteando y, perteneciente a otro tiempo, se manifiesta a lo largo del *Quattrocento*- la época de Botticelli; con lo que Warburg transita así por la fuerza motriz, serpenteante y supuestamente unitaria de la época: un movimiento que desata la necesidad psicológica de su propia representación y que narra la vuelta a la actividad de lo pagano y de los dioses de la Antigüedad -un movimiento paralelo al relato histórico y que complementa o completa a éste con un correlato psicológicamente coherente³²⁶-.

Por otro lado, durante el análisis de Warburg surge también el interés acerca de ciertas cuestiones iconográficas; ese cómo, cuándo y desde dónde aparecen y reaparecen -se presentan y representan- ciertos personajes pertenecientes a la mitología pagana. Gracias a

científica que nos dotan de conocimiento y nos elevan y nos arrancan de las garras del salvajismo primitivo es interesante leer el final de su conferencia de 1923 en Kreuzlingen: *Imágenes de la región de los indios pueblo de Norteamérica*, donde la opinión que manifiesta el propio Warburg es diametralmente opuesta a la que Gombrich le adscribe -aunque el texto es bastante posterior a su estudio sobre Botticelli no deja de estar basado en los recuerdos e impresiones del viaje que Warburg realiza a Norteamérica entre 1895 y 1986, unos cuatro años después de finalizar su tesis-.

Véase Warburg, Aby, 1988 (trad. 2008, pp. 63-64).

Sobre esta conferencia volveremos más adelante, en el capítulo dedicado a Warburg y sus aproximaciones antropológicas en Norteamérica, pp. 155-181 de este texto.

326 Acordémonos de la coherencia psicológica del relato que componían aquellas imágenes que asaltaron a Warburg en su infancia. Véanse las pp. 93-93 de este texto.

El nacimiento de Venus encuentra una figura que, llamando poderosamente su atención, afirmará tanto su valoración del movimiento como piedra de toque de la influencia de la Antigüedad como su incipiente recurrencia a la mitografía. Este interés es despertado por la imagen de esa *Hora de la Primavera* presta a recibir a Venus en la orilla, representación que originará el comienzo de una deriva, un rastreo cuyo objeto resultará en una de las nociones más persistentes en Warburg -no sólo en esta tesis sobre Botticelli, sino también en sus trabajos posteriores-: la figura de la *ninfa*.

Se encuentra de pie, al borde de la orilla -completamente de perfil, mirando hacia la izquierda- y tiende el manto hacia Venus, que se aproxima, haciéndolo ondear al viento. Con la mano derecha tendida hacia delante sostiene su extremo en alto, mientras que lo sujeta por debajo con la izquierda. En la bibliografía crítica, esta figura aparece identificada generalmente como la diosa de la Primavera. Su vestido, entretejido con flores de centaura, se ciñe al cuerpo destacando con claridad los contornos de las piernas. Un pliegue plano arranca desde detrás de su rodilla izquierda, abriéndose en la parte inferior en pequeños pliegues en forma de abanico; las estrechas mangas, que se ahuecan a la altura de los hombros, se dejan caer sobre la vestimenta interior de una tela más fina. La masa de su cabellera rubia cae sobre las sienes en largas ondas; otra, algo menor, se recoge en una apretada trenza que termina en un mechón de pelo suelto; se trata de la “Hora de la Primavera”, tal y como fue concebida en la fantasía de Poliziano: se encuentra de pie en la orilla para recibir a Venus; el viento juega con sus vestido y encrespa sus “cabellos rubios, que al aire tiende”. La diosa de la Primavera lleva una rama de rosal a modo de cinto; este elemento es verdaderamente inusual para que no “significase nada” en los planteamientos de los eruditos del Renacimiento.³²⁷

327 Warburg, Aby, 1932 (trad. 2005, p. 82).



El nacimiento de Venus, detalle de la Hora de la Primavera

Para tratar de esclarecer la concreción de esta figura en el cuadro de Botticelli, Warburg se sumerge en la “sugere hipótesis de que Poliziano, no sólo como autor de la *Giostra*, sino también como asesor ilustrado de Botticelli, se enfrentara al cometido de encontrar un atributo para la Primavera que fuera característico y 'antiguo',³²⁸ y que recurriera para este fin a su poeta favorito, Ovidio.”³²⁹ Esta conjetura llevará a Warburg a una búsqueda, acerca de las Horas y de ese atributo de época -la rama de rosal en la cintura-, que será llevada a cabo a través de una diversa, pero a la vez motívica, documentación. Partiendo de los versos de Ovidio, donde “leería lo siguiente sobre la “Primavera” junto al trono de Apolo.”³³⁰

A derecha e izquierda estaban de pie el Día, el Mes, y el Año,
los Siglos y las Horas, colocadas a intervalos iguales,
y la nueva Primavera, ceñida con una corona de flores;

-Ovidio: *Metamorfosis*, 2. 25-³³¹

328 Más allá del evidente vestido floral que, a la manera de una noche ataviada de estrellas, arroja a la Hora de la Primavera.

329 *Ibid.* (trad. 2005, p. 82).

330 *Ibid.* (trad. 2005, p. 82).

331 Ovidio Nasón, Publio, *Obras completas* (ed. 2005, p. 873).

Pasando por las descripciones de los dioses contenidas en *Le Immagini Degli Dei degli Antichi* (1556), del mitógrafo renacentista Vincenzo Cartari (1531-1569);³³² libro que también recoge descripciones de fuentes clásicas -Homero, Ovidio, Pausanias, Eusebio...- y cuya lectura era recomendada a los artistas;³³³ o por la enigmática *Hypnerotomachia Poliphili* (1499), atribuida a Francesco Colonna y considerada por el propio Warburg como una “novela arqueológica del primer Renacimiento”;³³⁴ y en la que también se encuentran descripciones alegóricas de las cuatro estaciones, entre ellas la Primavera, con sus cabellos ondulantes en movimiento y sus trenzas ceñidas de flores.³³⁵

Asimismo, a partir de toda una serie de ilustraciones de la *Hypnerotomachia* y sus correspondientes descripciones, se infiere claramente que, para el caso de un erudito veneciano [Francesco Colonna], cuando se trataba de hacer resurgir el arte antiguo en sus más significativos logros, también se consideraba el movimiento externo de las figuras como un elemento característico.³³⁶

332 Respecto al retrato transversal que de las figuras mitológicas se hacía en el Renacimiento resulta interesante asomarse a Cartari en su relación con otros autores de la época como Gregorio Gyraldi, gran humanista del Renacimiento, o Natale Conti, mitógrafo y recopilador; así como a la relación que estos autores mantenían con los escolásticos medievales o con figuras como el propio Poliziano, Alberti o Pico della Mirandola.

Véase Seznec, Jean, 1980 (trad.1983, pp. 191-210).

333 Seznec, Jean, 1980 (trad. 1983, p. 193).

334 Warburg, Aby, 1932 (trad. 2005, p. 82).

335 *Ibid.* (trad. 2005, p. 83).

336 *Ibid.* (trad. 2005, p. 83).



Imagini delle hore dette anco da alcuni gratie, & di Apolline, intese quelle per le quattro stagioni dell'anno, que sto per il sole che varia le stagioni, tenute ancora per dee dell'amicitia, bellezza, venusta, & amabilita, dee dell'allegrezza, giuoco & piacere, dinota ancora la misericordia di Dio verso li colpeuoli.

T t t

Las Horas, representación de las cuatro estaciones, ataviadas con diferentes guirnaldas de flores y caminando de la mano de Jano o Apolo. Cartari, Vincenzo: *Le Immagini Degli Dei degli Antichi* (Padua, Pietro Paulo Tozzi, 1608) p. 505.

Quidio.

piena di spiche, che significa la Està . Et Ouidio parimente dice ne i Fasti , che queste stanno in compagnia di Giano alla guardia delle porte del Cielo: & quando poi racconta di Flora, in potere della quale sono i fioriti prati, dice che le Hore vestite di sottilissimi veli vengono in questi talhora a raccogliere diuersi fiori da farfene belle ghirlande . E Pausania scr iue,

Extracto de un pasaje de *Le Immagini Degli Dei degli Antichi* basado en los *Fastos* de Ovidio y que describe cómo las Horas, en compañía de Apolo -ver ilustración anterior-, van vestidas con sutilísimos velos y recogen flores para hacerse bellas guirnaldas. Cartari, Vincenzo: *Ibid.*, p. 504.

67



La Primavera: Venus asistida por Cupido, grabado de *Hypnerotomachia Poliphili* (Venecia, 1499)

Hasta llegar a un dibujo ejecutado a pluma al que Warburg concede un especial interés, ya que, aunque para él no es de factura botticelliana, está estrechamente relacionado con el *Nacimiento de Venus* y con ese movimiento de los elementos ornamentales al que sigue el rastro.

Aún tenemos que traer a colación un dibujo que relacionaremos con el Nacimiento de Venus. A partir de él se infiere de forma concluyente, aunque también algo parcial, que no estaría injustificado elevar el tratamiento agitado de los elementos ornamentales a la categoría de criterio de “influencia de la Antigüedad”.

Se trata de un dibujo a pluma, propiedad del duque de Aumale, que fue expuesto en París en 1879, y fotografiado por Braun, en cuyo catálogo (1887, p. 376) aparece descrito de la siguiente manera: “Nº. 20. Etude pour una composition de Venus sortant de l'onde pour le tableau aux Uffizi.”³³⁷



*Dibujo a pluma (¿Botticelli?), Chantilly.*³³⁸

337 *Ibid.* (trad. 2005, p. 83).

338 *Ibid.* (trad. 2005, p. 86).

Para Warburg, este dibujo es el ejemplo perfecto acerca de cómo las influencias de esos modelos antiquizantes cristalizan y son manifestadas por y a través de la imagen -sutilmente unas veces, literalmente otras- gracias a ciertos elementos concretos: una figura, un viento imaginado, un movimiento corporal, un motivo ornamental -cabellos, paños, telas, flores...-, una disposición de figuras y elementos basada en un texto poético, un tipo de composición antiguo y heredado... En este caso, la influencia directa que muestra el dibujo es, según Warburg, “un sarcófago clásico donde se representa la historia de Aquiles en Esciros”³³⁹. Las figuras representan a las hijas de Licomedes y Aquiles, y están tomadas casi literalmente de la composición que presenta el sarcófago. Con esto se da una recolección por parte de un ilustrador que, aprovechando los modelos antiguos, echa mano de los que entre éstos han de servir a sus intenciones. Pero, y yendo a un latrocinio más sutil, si bien resultan importantes las figuras o elementos concretos que se sustraen de los modelos o de las representaciones antiguas, el aspecto quizá más importante sea esa recurrencia y aparición cíclica de determinados aspectos arquetípicos, ya sean éstos la representación del serpenteante movimiento de los accesorios o de una misma figura -la “ninfa” en este caso- que camina a través de diferentes imágenes. Véase, por ejemplo, el paralelismo entre el dibujo a pluma erróneamente atribuido a Botticelli³⁴⁰ y la lámina de *Le Immagini Degli Dei degli Antichi* que representa a las Horas caminando de la mano de Apolo; los nombres de los personajes podrían ser perfectamente intercambiables, pero la composición y organización de figuras y motivos es análoga. La fuerza motriz anímica que subyace en los dos dibujos bebe, entonces, de las mismas maneras -de ahí que a la larga se caiga en manierismos³⁴¹ y en marcos formales preestablecidos- en cuanto a la representación imaginativa que utilizan el artista y el propio medio -la representación figurada en este caso-, más que partir del a quién se representa -a quién es referido el icono-. Gracias a la revisitación, revisión y recreación de la Antigüedad pagana -esos versos de Homero u Ovidio, o ese sarcófago clásico- el movimiento ondulante y su portador -la/s ninfa/s- cobran una vida propia que, en realidad, ya estaba ahí, presente. Una energía psíquica a la que las obras pertenecientes al

339 Gombrich, E. H., *Op. cit.* (trad. 1992, p. 69).

340 Warburg, Aby, 1932, (trad. 2005, p. 83).

341 Véase la posición de Warburg respecto a estos manierismos en la tesis *IV* de su trabajo sobre Botticelli, en Warburg, Aby, 1932 (trad. 2005, p. 113).

Quattrocento no dejan de acoplarse mediante el movimiento análogo de sus propios accesorios y que produce esa latencia o supervivencia de fantasmas de la Antigüedad. La imagen renacentista se convierte así en depositaria de un fetiche atemporal y recurrente que seduce al artista a través de la historia y que apunta, como ya se ha dicho anteriormente, a que no hay forma imaginativa sin contenido humano. Se establece así un cruce de caminos entre el avance a lo largo de la historia de esa imagen que heredamos de los demás y la perpendicularidad de un mismo tiempo al que se adscribe una determinada manera de recrear esa imagen.

Las figuras basadas sobre modelos antiguos nos enseñan cómo un artista del siglo XV escogía de una obra antigua [un sarcófago clásico] sólo aquello que le “interesaba”. En este caso sólo ha tomado una prenda ahuecada de forma oval [...] y el peinado de la figura femenina, al que ha provisto de un mechón ondeante de pelo suelto -invisible en el original-, pensando, seguramente, que de este modo revivía el más genuino talante antiguo.³⁴²

Lo interesante, entonces, no son los aspectos iconográficos concretos, sino la “inclinación, nacida del conocimiento que entonces [en el *Quattrocento*] se tenía del mundo antiguo, a recurrir a las obras de Arte de la Antigüedad siempre que se trataba de encarnar la vida en su movimiento externo”³⁴³. En el Renacimiento italiano se da pues ese cruce de caminos que permite traer de vuelta no sólo a las deidades paganas y sus nombres, vicisitudes e idiosincrasias, sino también a todo un clima, una sensualidad, un ritmo, un palpito, un latido, una pulsión, una manera de moverse y de generar movimiento -tanto en la imagen como en el transcurrir dibujado de una historia cultural-.

Con lo visto y analizado hasta ahora podemos observar *grosso modo* dos aspectos importantes en Warburg. El primero es el aislamiento y concreción de esos modelos y motivos que aparecen en las obras del Renacimiento italiano y que son considerados, mediante la representación ornamental del movimiento, como la traída a presencia de aquello anímico o espiritual -o incluso lo psicológico- que, perteneciente a una época pretérita -la Antigüedad pagana-, necesita ser recreado -o reencarnarse- para dotar de coherencia a un relato tanto individual como colectivo, tanto psíquico como cultural, tanto

342 Warburg, Aby, 1932 (trad. 2005, p. 84).

343 *Ibid.* (trad. 2005, p. 87).

diacrónico como sincrónico -encontrándose todos estos factores entremezclados entre sí, influyendo y diluyendo sus fronteras los unos en los otros-. Se da así, mediante la representación figurada, una encrucijada, una suerte de pregnancia psíquica necesaria entre diferentes momentos históricos que hace resucitar a ciertos fantasmas; esto es, ciertos ornamentos y figuras reclamados a la Antigüedad por el arte del *Quattrocento* se descontextualizan respecto a la imagen global que los contiene y manifiestan una identificación entre su propia imagen y su naturaleza -en una inherencia que nos pertenece y a la que pertenecemos- que excede el momento histórico -aunque se sirvan de éste para emerger a la luz-. La representación de ciertas imágenes se presenta entonces como presa de esa inherencia identificativa con aquello simbolizado que, más allá de la mera alegoría, parece resultar intrínsecamente necesaria respecto a ese modo de hacer que establece una coherencia histórica y psicológica -tanto individuales como colectivas- en el relato artístico.³⁴⁴

El segundo aspecto es quizá más concreto -por el momento-, y consiste en la toma de conciencia por parte de Warburg acerca de la aparición de una figura arquetípica, la “ninfa”. Ésta es observada como depositaria de un movimiento que unido a la figura femenina supone la representación de ciertos aspectos sensuales y de celebración de la vida, como el baile -un aspecto claramente dionisiaco-, las posturas no demasiado decorosas -las hijas de Licomedes persiguiendo a Aquiles- o la vaporosa ropa en movimiento que hace intuir el hermoso cuerpo femenino. Pero, ¿cuál es la necesidad no explicitada y aparentemente psicológica que va unida a la recurrencia cíclica de la representación en imagen del movimiento generado, vestido por esa ninfa? Una figura que late, aparece y desaparece, y no solamente a través de imágenes, sino, a partir de ahora, en la vida y obra del propio Warburg.

2.4. Primavera

En su análisis de la *Primavera*, Warburg vuelve a recurrir a fuentes gráficas y literarias que muestran elementos comunes con la representación de Botticelli, adentrándose de nuevo en

344 Nótese en este párrafo la silenciosa presencia de las ideas de Lamprecht, Vignoli y Vischer.

esos aspectos anímicos que subyacen en las diferentes manifestaciones artísticas de una época. Casi toda la literatura crítica coincide en que el cuadro supone una alegoría de la primavera.³⁴⁵ Alegoría en la que participan Mercurio o Hermes, las tres Gracias, Venus, Cupido o Amor, la diosa de la Primavera, Flora y Céfiro, y en la que aparece otra vez, como elemento dinamizador de la composición, ese sensual movimiento de los ornamentos y accesorios que abraza la aparición de figuras ya observadas anteriormente a través del propio Botticelli, de *Le Immagini Degli Dei degli Antichi* de Cartari, de la curiosa *Hypnerotomachia Poliphili* o de ese dibujo a pluma basado en un sarcófago clásico. Mismas figuras, ritmos y movimientos a través de la imagen; síntomas de una época a través de otra.



Botticelli, Sandro: *Primavera* (Florencia: Galleria degli Uffizi, c. 1477 o 1482)

345 *Ibid.* (trad. 2005, p. 92).

Warburg, en lo que representa el primer foco de atención en su análisis sobre el cuadro, retoma el *Libro della Pittura* de Alberti para contextualizar la presencia de las tres Gracias. Por un lado, éste recoge sus nombres de los escritos de Hesíodo -Egle, Eufronesis y Talía-³⁴⁶ y, a través de Séneca,³⁴⁷ considera a estas figuras como ejemplo de la “liberalidad perfecta”³⁴⁸ pues “una hermana da, la otra recibe y la tercera devuelve el beneficio.”³⁴⁹ Por otro, a un nivel más práctico, “Alberti aconsejaba utilizar el tema de las tres Gracias bailando como motivo pictórico, [...]”³⁵⁰ Un motivo que sirve otra vez a Warburg para dirigir su interés hacia esos aspectos que ya nos resultan familiares: la sensualidad de la figura femenina -la ninfa- y de los pliegues y telas en movimiento. Es decir, Warburg toma otra vez el movimiento excesivo y serpenteante como hilo de Ariadna; como guía para atravesar diversas y paralelas descripciones acerca de las tres Gracias y de sus transparentes vestidos, allí donde late la presencia de esa figura de la ninfa.

Su búsqueda iconográfica comienza en el *Codex Pighianus*, “conocido cuaderno de dibujos de antigüedades de mediados del siglo XVI,”³⁵¹ donde encuentra un dibujo de “tres mujeres bailando con largos vestidos.”³⁵² Dibujo que para él “se correspondería con aquella representación de las Gracias de Alberti -o Séneca- como mujeres vestidas con trajes sueltos y desceñidos.”³⁵³ Después, analiza un fresco atribuido a Botticelli y que, proveniente de Villa Lemmi, se conserva en el Louvre.³⁵⁴ En este fresco aparecen “las tres Gracias, guiadas por Venus, aproximándose a Giovanna degli Albizzi para hacerla entrega de unos regalos en el día de su boda con Lorenzo Tornabuoni (1486). Las tres Gracias, que se acercan en fila, llevan el mismo traje ideal desabrochado que aparece en la *Primavera*.”³⁵⁵

346 *Ibid.* (trad. 2005, p. 92).

347 *Ibid.* (trad. 2005, p. 93).

348 *Ibid.* (trad. 2005, p. 92).

349 *Ibid.* (trad. 2005, p. 92).

350 *Ibid.* (trad. 2005, p. 92).

351 *Ibid.* (trad. 2005, p. 93).

352 *Ibid.* (trad. 2005, p. 93).

353 *Ibid.* (trad. 2005, p. 94).

354 *Ibid.* (trad. 2005, p. 94).

355 *Ibid.* (trad. 2005, p. 94).



¿Botticelli, Sandro?: *frescos de la Villa Lemmi*, Fragmento (Paris: museo del Louvre)

Continuando con sus pesquisas sobre las tres Gracias, llama la atención de Warburg el reverso de dos medallas. Según Warburg, Cosimo Conti recurre a ellas “para probar que la dama vestida a la moda de la época [la dama que aparece en el anterior fragmento de los frescos de Villa Lemmi] es Giovanna Tournabuoni. Ambas medallas muestran su retrato en el anverso; en el reverso aparecen representadas dos escenas mitológicas diferentes, cuyo tratamiento formal también es iconográficamente interesante.”³⁵⁶ En los dos reversos de estas monedas aparecen, respectivamente, las tres Gracias desnudas -*Castitas*, *Pulchritudo*, *Amor*- y una Venus cazadora -según una inscripción al pie de la moneda que cita un verso de la *Eneida* de Virgilio- que, además, va vestida con ondulantes ropajes y ensortijados cabellos. Las tres Gracias aparecen, en este caso, “desnudas y con actitud serena”,³⁵⁷ lejos de la lascivia de aquellas hijas de Licomedes que perseguían a Aquiles y más cercanas a la visión que Winckelmann propone acerca del espíritu de la Antigüedad.³⁵⁸ Por otro lado, la

356 *Ibid.* (trad. 2005, p. 94).

357 *Ibid.* (trad. 2005, p. 94).

358 *Ibid.* (trad. 2005, p. 94).

otra moneda, la de Venus, “presenta una figura femenina que exhibe de nuevo un intenso e injustificado movimiento en la vestimenta y el cabello.”³⁵⁹



Fiorentino, Niccolò: *Las tres Gracias*, reverso de medalla para Giovanna Tornabouni.

Fiorentino, Niccolò: *Giovanna Tornabouni*, anverso de una medalla que probablemente, al igual que el fresco de *Villa Lemmi*, conmemoraba su matrimonio con Lorenzo Tornabouni en 1486; evento que supuso la unión de dos antiguas y poderosas familias florentinas.



Fiorentino, Niccolò: *Venus Virgo*, reverso de medalla para Giovanna Tornabouni.

359 *Ibid.* (trad. 2005, p. 94).

Esta Venus se corresponde con la descripción que se encuentra en un verso de la *Eneida* de Virgilio:

En medio del bosque le salió al encuentro su madre, bajo los rasgos y la vestimenta de una doncella y con las armas de una joven espartana, semejante a la tracia Harpálice cuando fatiga sus caballos y adelanta en su carrera al Euro veloz. Como una cazadora, había colgado de sus hombros, según era costumbre, un arco ligero, y había dejado que sus cabellos flotasen al viento; su rodilla estaba desnuda, y un nudo recorría los pliegues flotantes de su vestido.³⁶⁰

Para Warburg “los dos últimos versos ofrecen las indicaciones fidedignamente seguidas en el tratamiento de los motivos accidentales en movimiento *[[bewegten Beiwerks]]*, a las que de nuevo debemos considerar una evidencia de una elaboración formal “antiquaria” [es decir, se dan unos motivos antiguos que, arcaizantes, reaparecen en la imagen].”³⁶¹

En una deriva que va de la mano de esos motivos o representaciones análogas, Warburg continúa con la *Eneida* y la misma escena de la Venus cazadora, pero, en lugar de en el reverso de una moneda, representada ahora en “uno de los laterales de un arcón nupcial italiano de mediados del siglo XV [...]”³⁶² De este modo, Warburg sigue su peculiar hilo de Ariadna, ese movimiento que transcurre por diferentes obras y medios -cuadros, frescos, textos poéticos, monedas, arcones nupciales...- y que le lleva de reliquia en reliquia sin centrarse más de lo necesario en las cuestiones iconográficas que se le van planteando por el camino. Las únicas constantes a establecer son las ya citadas: el recorrido que a través de las obras del Quattrocento realizan la figura de la ninfa y la representación de ese movimiento ondulante excesivo -y expresivo-, es decir, la vuelta arcaizante y cíclica de ciertos motivos de la Antigüedad pagana.

En cuanto las figuras de Céfiro y Flora representadas en la *Primavera*, Warburg nos “remite directamente a Poliziano”,³⁶³ quien, a su vez, nos remite a los *Fastos* de Ovidio.

Yo era Cloris, que ahora me llamo Flora: una letra griega de mi nombre se ha corrompido en el término latino. Cloris era, ninfa de las llanuras felices, donde sabes que antes afortunados

360 Pasaje de la *Eneida* de Virgilio, citado por Warburg en Warburg, Aby, 1932 (trad. 2005, p. 96).

361 Warburg, Aby, 1932 (trad. 2005, p. 96).

362 *Ibid.* (trad. 2005, p. 96).

363 *Ibid.* (trad. 2005, p. 96).

hombres tenían su medio de vida; modesta como soy, se me hace duro exponer la belleza que tuve. Pero esa belleza le encontró a mi madre un dios por yerno. Era primavera; yo iba paseando; el Céfito me descubrió, yo iba a alejarme. Me persiguió, yo huía; él era más fuerte. Y el Bóreas, que se había atrevido a llevarse un botín de la casa de Erecteo, había dado a su hermano pleno derecho para el pillaje. Sin embargo, enmendó su acto violento, dándome el nombre de esposa, y no tengo queja ninguna de mi matrimonio. Gozo de una primavera eterna: el año está siempre sonriente, los árboles tienen siempre hojas, la tierra siempre pastizales. Tengo en los campos que constituyen mi dote un jardín exuberante: el viento lo respeta, una fuente de agua cristalina lo riega. Mi marido cubrió este jardín de flores generosas y me dijo: “Tú, diosa, ostenta la soberanía de las flores”.

(Ovidio: *Fastos*, 5. 195)³⁶⁴

Pero Poliziano no utiliza únicamente este fragmento de Ovidio como fuente a partir de la que narrar esa “persecución erótica” a que se ve sometida Flora por parte de Céfito,³⁶⁵ sino que, según Warburg, bebe también de otras referencias persecutorias ovidianas, como, por ejemplo, la persecución de Apolo a Dafne. Así, las descripciones que Poliziano realiza respecto a las peripecias de la persecución erótica, hacia la que parece sentir una especial predilección, recogen abundantes y mezcladas referencias a Ovidio.

A esto hay que añadir [nos dice Warburg] que Poliziano, en su *Orfeo*, la “primera tragedia italiana”, en el pasaje en que Aristeo persigue a Eurídice, pone en su boca las mismas palabras que Apolo dirige a Dafne en la obra de Ovidio.³⁶⁶

364 Ovidio Nasón, Publio: *Op. cit.* (ed. 2005, p. 749).

365 Gombrich, E. H., *Op. cit.* (trad. 1992, p. 70).

366 Warburg, Aby, 1923 (trad. 2005, p. 98).

Parece entonces que, ante acciones similares de raptó³⁶⁷ o de persecución erótica y pasional -siendo siempre perseguida la figura de la “ninfa”-, los personajes son intercambiables: las palabras de unos sirven para los otros y la representación de los otros sirve para las palabras de los unos. Es decir, lo que interesa es la acción, la energía psíquica y transformadora de un mismo motivo que transcurre de una imagen a otra de manera análoga -una ninfa que huye no ya de quién la pretende, sino del estatismo de su propia representación-. Energía psíquica que, por otra parte, es transmitida gracias a la empatía *-Einfühlung-* que aqueja fatalmente a ese sujeto histórico -el artista, el intelectual, el artesano, el poeta...- que rescata, recrea y va transformando ciertos motivos representacionales; motivos que sobreviven *-Nachleben-*, además de por de su pregnancia y vigencia atemporales, precisamente, gracias a pequeños cambios que los adecúan al tiempo en que se manifiestan; motivos que, más allá de la excusa aparente e ilustrativa, encierran ese componente patológico, trágico, inherente a toda representación figurada y a quién la realiza.

En definitiva, y tras numerosas referencias cruzadas entre obras y literatos que hacen referencia bajo diferentes pieles a una misma persecución erótica de que es objeto la ninfa -desde el *Orfeo* de Poliziano, pasando por los *Fastos* de Ovidio, el *Ninfale Fiesolano* de Boccaccio, el *Ambra* de Lorenzo de Medici o la *Fabula di Caephalo* de Niccolò da Correggio, y llegando hasta las *Metamorfosis* de Ovidio-,³⁶⁸ la conclusión a la que llega Warburg a través del análisis de este eje Poliziano-Ovidio-Poliziano-Botticelli, es que, aparte de la efectividad motívica mostrada por una situación análoga -la persecución erótica de la ninfa- que ha sido recogida y transformada desde diversos tiempos, obras y autores, Poliziano debió ser el mentor literario de Botticelli.³⁶⁹

Por otro lado, el que un mismo motivo sea tan repetido y manoseado lleva, irremediabilmente -y más en algunos autores carentes de imaginación-, a una suerte de

367 Recordemos también el raptó de Pérsefone -o Proserpina- por parte de Hades -o Plutón-. Hades, al igual que el Céfiro hace con Flora, toma a Perséfone por esposa y la convierte en reina del inframundo. Mientras la madre de Perséfone, Demeter -diosa griega de la agricultura-, busca afligida a su hija, la tierra deja de ser fecunda, por lo que Zeus obliga a Hades, por medio de Hermes, a liberar a Perséfone -esto también podría explicar la presencia de la figura de Hermes en la *Primavera*, ya que, análogamente, Céfiro, Flora y esa diosa de la Primavera esparciendo Flores pueden observarse como alegoría del raptó a Perséfone-. Pero la liberación de ésta no es completa, ya que todos los años debe pasar unos meses en el inframundo. Perséfone se convierte así en una diosa cíclica de la vida, la muerte y la resurrección. Una diosa que resucita en una primavera celebrada con flores por su madre y que muere en otoño -vuelve al reino de Hades-, cuando la naturaleza se encamina hacia el yermo invierno.

368 *Ibid.* (trad. 2005, pp. 96-101).

369 *Ibid.* (trad. 2005, p. 99).

manierismo o amaneramiento formal. Gombrich apunta que Warburg, al escarbar en tal cantidad de fuentes, persigue la visión de la ninfa que el propio Botticelli podría haber experimentado, con lo que el pintor quedaría redimido de esos excesos manieristas y autocomplacientes, de ese fácil deleite que supone el recrear la copia complaciente de una manoseada manera de representar que ya poco tiene que ver con la propia vida.

El héroe del realismo, Courbet, era citado a menudo por haber dicho que él no podía pintar a un ángel porque nunca lo había visto. Si Botticelli había visto una “ninfa”, esto pudo ser un factor importante que lo redimiera de su tendencia al “manierismo”: esto quitaría a -sus cuadros- parte de su desagradable pedantismo, o academicismo ilustrativo.³⁷⁰

Y en palabras del propio Warburg:

Así, el programa del mentor erudito pierde su resabio pedante; el inspirador no sugiere el objeto a imitar sino que sólo simplifica la articulación del enunciado [es decir, lo utiliza como motivo esencial, desnudo]. Las siguientes palabras de Jacob Burckhardt quien, una vez más se anticipa con una certera generalización, se entienden mejor en este contexto: “Las fiestas italianas, en la más elevada de sus formas, suponen un auténtico tránsito de la vida al arte”.³⁷¹

Entendemos entonces que la figura de la ninfa es una aparición motívica, susceptible de formar parte de diversas disposiciones -las Horas y Apolo, las hijas de Licomedes persiguiendo a Aquiles, la serena presencia de las tres Gracias en la medalla de Niccolò Fiorentino, la persecución de Aristeo a Eurídice en el *Orfeo* de Poliziano...- que pasa miméticamente -ya que, aunque vaya transformándose, mantiene unos ciertos atributos que la hacen reconocible- de una obra a otra, de un artista a otro, siendo el artefacto artístico uno de sus lugares de residencia; lugar que, por otro lado, es también reflejo tangible de la energía psíquica transformadora de varias épocas -en una superposición de tiempos-. El arte se convierte así en crisol de la vida, pero no de esa vida mundana y exclusivamente material de la que Courbet parece ser un apologeta, sino de la vida anímica y espiritual de una y, a la

370 Gombrich, E. H., *Op. cit.* (trad. 1992, pp. 70-71).

371 Warburg, Aby, 1932 (trad. 2005, p. 101).

vez, varias épocas -en esa superposición permitida por esos movimientos subterráneos y motivicos que extienden la textura psicológica colectiva de una época hacia otros tiempos-.³⁷² De este modo, Warburg va tras la pista de aspectos mucho más ambiciosos que las habituales e inertes disecciones críticas sobre arte que, en los ámbitos académicos, se habían realizado hasta la época; él se encuentra inmerso en una búsqueda activa y dinámica que trata de posicionarse, nada menos, en ese lugar que supone la transición entre vida y arte.

Volviendo al análisis iconográfico de la *Primavera*, hay una figura, la más cercana al espectador, que camina con un vestido suelto y ondulante mientras esparce flores. Esta figura representa, según Warburg, a la diosa de la Primavera -o la Hora de la Primavera-.

La joven que camina hacia el espectador esparciendo rosas es la diosa de la Primavera -a pesar de algunas divergencias aisladas respecto a la representación de la misma diosa en el Nacimiento de Venus-. Al igual que aquella, lleva la rama de rosal a modo de cinto sobre su vestido ornado de flores [acordémonos de la búsqueda que Warburg realiza en torno a este motivo ornamental en su análisis sobre *El nacimiento de Venus*]. Sin embargo, la corona de hojas, que entretanto se ha cubierto de flores de todas clases, está colocada alrededor del cuello; sobre la cabeza aparece también una corona de flores, incluso la centáurea de sus ropajes presenta un mayor desarrollo. Las rosas que esparce abren el paso a Céfito y Flora. El Ropaje ciñe su pierna izquierda que avanza dando un paso, y ondea hacia atrás desde la rodilla en pliegues planos para luego abrirse en forma de abanico en su borde inferior.³⁷³

Warburg va a tratar, otra vez más, de que esta figura de la diosa de la Primavera no se quede en la representación de Botticelli; esto es, a partir del personaje representado y de su particular configuración pictórica, Warburg indagará en el viaje transformador de esta diosa buscando, como siempre, otras referencias a su figura. Para ello fija su atención en el posible conocimiento por parte de Botticelli de una escultura clásica; escultura que representa a Flora -o a Pomona- y que viene documentada por Vasari y por Bocchi, quienes la vieron en la colección de los Uffizi en la segunda mitad del siglo XVI.

372 Nótese aquí la influencia de las ideas de Lamprecht.

373 *Ibid.* (trad. 2005, p. 101).



Pomona (Florencia, Galleria degli Uffizi)



Botticelli, Sandro: *Primavera* Detalle

Aunque Pomona es Flora, y no la Hora de la Primavera, los efectos alegóricos son similares, ya que ambas llevan flores o frutas en su regazo y ciñen una corona de flores, lo que les convierte en la “alegoría personal de la estación que retorna.”³⁷⁴ Lo que le interesa a Warburg no es, una vez más, la discusión iconográfica concreta, sino ese tejido común que subyace en las representaciones. Si ese tejido es significativo del erotismo femenino, o de la sensualidad, o del deleite de los sentidos, o del eterno retorno, o de lo cíclico, o de la fertilidad, o de la abundancia y la exaltación de la vida, puede venir indistintamente de

374 *Ibid.* (trad. 2005, p. 103).

Flora, o de Pompona, o de la Hora de la Primavera -ya que la figura subyacente sigue siendo su “ninfa”-.

En cuanto a la figura de Hermes o Mercurio, el psicopompo que aparece con sus botas aladas y parece disolver las nubes con su caduceo, será sometida por parte de Warburg a varias hipótesis. Al principio muestra una cierta resignación ante la dificultad de “encontrar figuras similares en la fantasía contemporánea;”³⁷⁵ algo que le da pie a establecer una analogía con una situación paralela que le ocurrió a Séneca cuando éste trataba de interpretar la imagen alegórica de las tres Gracias acompañadas de Mercurio. “Ergo et Mercurius una stand, no quia beneficia ratio commendat vel oratio sed quia pictori ita visum est.”³⁷⁶ Preguntándose después:

¿No será que estas palabras de Séneca, que aparecen inmediatamente después de un pasaje tan importante para el programa del cuadro, sugiera, o de alguna manera facilite, la inclusión de Hermes en él?³⁷⁷

Esta aparición de Hermes o Mercurio en un nuevo contexto es debida, quizás, a ese aspecto transformador de que son objeto -y a la vez agente- ciertos motivos imaginativos. Es decir, la imagen puede ser deudora de un texto o narración transformadora, pero lo mismo puede ocurrir a la inversa: una imagen de Mercurio, o de una figura que tenga ciertas características análogas a éste, puede ser generadora de sentidos en esa transformación hacia lo nuevo -desde un tiempo nuevo, como los motivos de la Antigüedad pagana recreados desde el *Quattrocento*-; transformación de la que no pueden dejar de participar elementos análogos más antiguos que quedan así recontextualizados -que no enteramente justificados- tanto en imágenes como en textos posteriores. Pero para Warburg esto no es suficiente; aunque en sus análisis no priorice el aspecto iconográfico tratará de encontrar la “justificación simbólica”³⁷⁸ ineludible que, para él, debía contemplar el mentor literario de

375 *Ibid.* (trad. 2005, p. 103).

376 “Así pues, Mercurio aparece con ellas no porque los beneficios se incrementen por la razón o la elocuencia, sino porque fue así como lo vio el pintor.”

En Warburg, *Aby*, 1932 (trad. 2005, p. 103).

377 *Ibid.* (trad. 2005, p. 103).

378 *Ibid.* (trad. 2005, p. 103).

Botticelli.³⁷⁹ Así, para confirmar esa hipótesis acerca de la influencia de Poliziano en la *Primavera* recurre a una oda de Horacio (*Carmina*, I, XXX.) en la que se hace mención a Venus, a las Gracias y a Mercurio. Según Warburg, Poliziano y su círculo, que obviamente incluye a Botticelli, beben de las fuentes de Horacio e imitan libremente sus obras;³⁸⁰ es decir, a partir de la obra de Horacio se esparcen diversas interpretaciones realizadas por el propio Poliziano -tanto en su *Giostra* como en su *Rusticus*, poema bucólico influido por Lucrecio (*De rerum natura*, I, v.6 y ss., vv. 737 y ss.)- y sus contemporáneos, ya sea Zanobio Acciaiuoli -en su oda *Venus descriptio*-, Lorenzo -en la *Selve d'Amore*- o el propio Botticelli -en su *Primavera*-.³⁸¹

Como no puede ser de otra manera, los aspectos comunes entre la obra de Horacio y estas ramificaciones o transformaciones posteriores son, dejando aparte las cuestiones métricas que coinciden unas veces sí y otras no, abundantes; y la imagen finalmente destilada es la representación de una escena “genérica”, esa *Primavera* con Venus como centro de una composición en la que también aparecen las Gracias, Amor, Céfito y Flora -en persecución erótica hacia el rapto-, la figura que puede ser objeto de confusión entre Flora o la diosa de la Primavera, la alfombra de flores tendida a los pies de Venus, y, gracias a Horacio, la figura de Mercurio.

De este modo, cuando Warburg parte de la figura de Hermes o Mercurio para tratar de aclarar su presencia simbólica en el cuadro, se demora en un interesante recorrido que viene a apuntalar, finalmente, esa hipótesis acerca de la condición de Poliziano como mentor de Botticelli.

En un pasaje del *Rusticus* de Poliziano -un poema bucólico en latín de 1483 compuesto en hexámetros- advertimos que Poliziano no sólo conocía este pasaje de Lucrecio, sino que lo había ampliado con las mismas figuras que encontramos en el cuadro de Botticelli. Este dato bastaría para probar la responsabilidad de Poliziano como asesor de Botticelli en la composición de este segundo cuadro.³⁸²

379 *Ibid.* (trad. 2005, p. 103).

380 *Ibid.* (trad. 2005, p. 105).

381 Para un mayor detalle de la investigación realizada por Warburg a través de estas fuentes véase Warburg, Aby, 1932 (trad. 2005, pp. 103-106).

382 *Ibid.* (trad. 2005, p. 104).

Después de Mercurio, y para finalizar su análisis de la *Primavera*, Warburg se centra en la presencia de Venus y en los aspectos simbólicos que ésta representa como centro orgánico y gravitacional no sólo del cuadro, sino de toda una época -aunque en realidad, como hemos visto, no se trata de una única época, sino de una superposición de tiempos a través de las manifestaciones espirituales de una época-.

Si queremos dar a la Primavera un nombre que se corresponda con las ideas de la época en la que fue creado [nos dice Warburg], habría que denominar al cuadro: Il regno di Venere, “el reino de Venus”.³⁸³

Alrededor de la figura de Venus se organiza toda una cosmología que viene a traer de vuelta ciertas imágenes paganas que desde la Antigüedad clásica permanecían latentes. La cita iconográfica de esos personajes e historias mitológicas que reaparecen en el *Quattrocento* trae a presencia, más allá del inevitable resurgimiento de esas figuras reconocibles y susceptibles de ser remitidas a la tradición clásica, unos accesorios que en su movimiento se dibujan como depositarios de aquello anímico que está más allá de la propia tradición clásica pagana; esto es, de ese impulso psíquico que origina el trazo que se ha de convertir en imagen. Parece que los propios personajes mitológicos de la Antigüedad clásica vinieran ataviados con, a su vez, unas vestiduras que muestran otro retorno, el de una Antigüedad más profunda, menos personificada. Nos encontraríamos, como mínimo, ante tres tiempos: una Antigüedad indeterminada y abisal, una Antigüedad clásica, llena de personajes e historias alegóricas y que, además, lleva consigo vestigios de la primera, y un Renacimiento que trae consigo a las otras dos -*Nachleben*-. Como hemos visto a través de Warburg -y de los textos a los que se remite en su investigación-, en el Renacimiento italiano hay una suerte de autoconciencia sobre el qué y el cómo hay que representar -recuérdese a Alberti y su *Della Pittura*-, aunque habrá que esperar a Warburg -es decir, a un espíritu perteneciente a una época posterior, finales del s. XIX- para contemplar la posibilidad de que aquello representado, más allá del qué y el cómo que plantea el ámbito estético del *Quattrocento*, puede ser un portal hacia los mecanismos psíquicos del individuo y lo anímico de varias épocas -una misma en esa sincronía de la imagen-; ya que la representación figurada de

383 *Ibid.* (trad. 2005, p. 105).

modelos o motivos a partir de esos elementos accesorios en movimiento supone una objetivación de aquella animación subjetiva de lo inanimado *-Einführung-*.

Desde una mirada transversal a esas obras del ámbito estético renacentista, una mirada que, además, transforma el propio objeto observado -tal es la naturaleza de esa interpretación sobre arte que se adhiere al objeto aportando nuevas significaciones-, Warburg establece una lectura de los cuadros de Botticelli que sirve de excusa para poner en juego todas sus inquietudes; esas que le llevan a sumergirse en una cosmología de ideas, obras, autores, tiempos y significados a partir de ese centro, ese eje compositivo y organizativo que traza la figura de Venus a través del *Nacimiento de Venus* y de la *Primavera*.

Ya no cabe ninguna duda de que el *Nacimiento de Venus* y la *Primavera* se complementan entre sí; el *Nacimiento de Venus* representaba el origen de Venus, cómo emergiendo del mar fue impulsada por los vientos céfiros hasta las orillas chipriotas. El cuadro conocido como *Primavera* representa el momento inmediatamente posterior; Venus soberana se aparece en su reino; sobre su cabeza, en las copas de los árboles, en el suelo y bajo sus pies se extiende el nuevo ropaje de la tierra en inmenso y florido esplendor; a su alrededor, como fieles asistentes de su señora que rige sobre el dominio de la primavera, se encuentran reunidos: Hermes, que disipa las nubes, las Gracias como alegorías de la belleza juvenil, el Amor, la diosa de la Primavera y el viento del Oeste, a causa de cuyo amor Flora derrama las flores.³⁸⁴

2.5. La “ninfa” Simonetta

La tercera parte de la tesis warburguiana está dedicada a tratar de establecer una relación entre los dos cuadros de Botticelli y ciertos hechos y personajes históricos. Según Warburg, en el segundo libro de la *Giostra* de Poliziano “se menciona la muerte de la “ninfa” Simonetta (II, 10, 8), quien representa en realidad a la hermosa mujer del florentino Marco Vespucci.”³⁸⁵ En su disertación, Warburg alude a la posibilidad de que Poliziano “aconsejara a Botticelli para fijar en una imagen alegórica la memoria de Simonetta,”³⁸⁶ con lo que éste último podría haberse apropiado de los rasgos concretos de Simonetta Cattaneo para

384 *Ibid.* (trad. 2005, p. 106).

385 *Ibid.* (trad. 2005, p. 107).

386 *Ibid.* (trad. 2005, p. 107).

aplicarlos después a la diosa de la Primavera. Para que esto último sea posible Botticelli y Simonetta debían conocerse con anterioridad, hipótesis mucho más que probable y a la que Warburg se refiere citando un pasaje del pintor Vasari en el que éste apunta a dos presuntos retratos de Simonetta pintados por Botticelli que se hallaban en el depósito del duque Cosimo.³⁸⁷

Simonetta Cattaneo fue una hermosa y joven dama -una “ninfa” del *Quattrocento*-, presumiblemente genovesa, nacida sobre 1453. A una edad muy temprana, apenas con dieciséis años, se casó con el florentino Marco Vespucci. Mujer de extremada belleza, se convierte tanto en el objeto de deseo de los nobles florentinos como en la musa de los poetas, literatos y pintores del *Quattrocento*. Entre los nobles que quedaron prendados de su belleza se encuentran los hermanos Lorenzo y Giuliano de Medici, los gobernantes encubiertos de Florencia. De hecho, en el libro segundo de la *Giostra*, Poliziano se refiere al enamoramiento que sufre Giuliano tras contemplar por primera vez a Simonetta.

Giuliano es un deportista entusiasta que desprecia todo amorío con el sexo débil y ridiculiza a cualquiera lo suficientemente tonto como para enamorarse y perder su libertad. Amor, contrariado por esta afrenta, decide tenderle una trampa. Como de costumbre, Giuliano sale al galope con un grupo de amigos a cazar en el campo. Después de haber propagado el terror a través del bosque, Giuliano se aleja de los demás al perseguir un ciervo, el señuelo de Amor. Durante la persecución llega a un claro y encuentra a una bella mujer, Simonetta Vespucci, de quien, inmediatamente, queda enamorado.³⁸⁸

387 *Ibid.* (trad. 2005, p. 107).

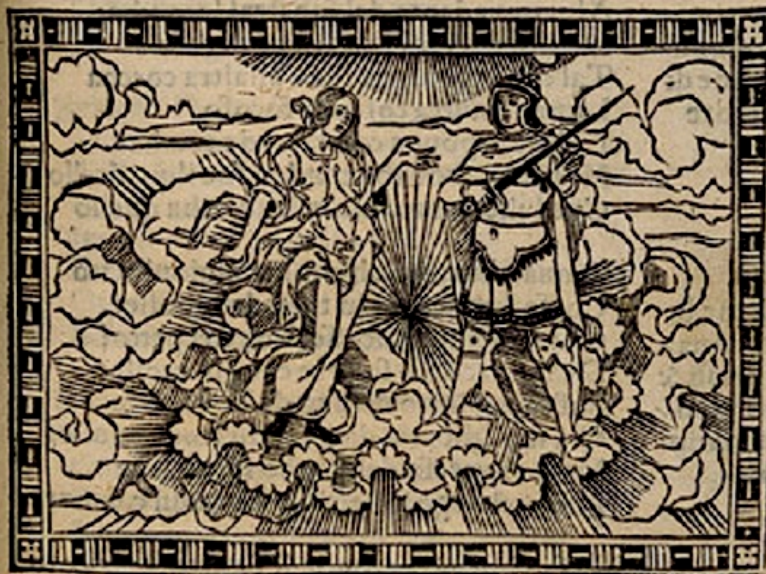
388 “Giuliano is an enthusiastic sportman who scorns all dalliance with the fairer sex and ridicules anyone foolish enough to fall in love and lost his freedom. Love, resenting this affront, decides to trap him. As is apparently Giuliano's habit, he rides out with a party of friends to hunt in the country. After they have spread terror through the forest, Giuliano is lured away from the others in pursuit of a deer, Love's decoy. During the chase he comes to a clearing and finds a beautiful woman, Simonetta Vespucci, with whom he at once falls in love.”

En Welliver, Warman, 1971, p. 35.

Qual sino allabro sta nellonde stygie
Tantalo: elbel giardin uicin glipende:
Ma qualhor lacqua / o ilpome uol gustare
Subito lacqua elpome uia dispare

Compa-
ratione di
Tantalo

Era gia drieto alla sua difianza
Gran tracto da compagni allontanato.
Ne pur dun passo anchor la preda auanza:
Et gia tutto eldestrier sente affannato:
Ma pur seguendo sua uana speranza
Peruenne in un fiorito & uerde prato
Iui sotto un uel candido gliapparue
Lieta una Nympha: & uia lafera sparue



Lafera sparue uia dalle suo ciglia:
Ma ilgiouan della fera omai non cura:
Anzi ristringe alcorridor labriglia:
Ellorafrena sopra alla uerdura:

Esta xilografía perteneciente a la *Giostra* ilustra el primer encuentro entre Giuliano y Simonetta. Al observar a la ninfa, Giuliano, cazador impenitente que siempre había hecho mofa de los que caían en la locura del amor, queda cautivado. Nótese el *contrapposto* de la figura de Simonetta y los vaporosos vestidos que remiten, otra vez, a ese movimiento sensual de los elementos ornamentales. La nube en que flotan ambas figuras hace quizá referencia a la engañosa, fugaz y vaporosa -como el vestido- naturaleza de esa hermosa ninfa que convierte al cazador en cazado; dotando de movimiento a la composición y sumiendo a

ambas figuras en una sensación de irrealidad, de momento extraído del tiempo.

Poliziano, Angelo: *Stanze per la Giostra del Magnifico Giuliano di Piero de' Medici* (Florencia, 1495-1500)

El poema, escrito con motivo de un torneo de justa celebrado en 1474 en el que Giuliano peleó en el nombre de Simonetta,³⁸⁹ supone una glorificación de la belleza de acuerdo con los ideales humanísticos del momento, y narra de manera metafórica y dramática los intentos de seducción de Giuliano hacia Simonetta.

A partir del poema Warburg vuelve a establecer esa conexión entre literatura -Poliziano- y pintura -Botticelli- que vertebra toda su tesis, y apunta la posibilidad de que la propia Simonetta Cattaneo pudiese haber servido de modelo a Botticelli; “¿no será que la Hora de la Primavera del cuadro no sólo se asemeja, rasgo a rasgo, a la Simonetta del poema, sino que es, lo mismo que aquélla, la imagen aureolada de Simonetta Vespucci?”³⁹⁰ Para contestar esta pregunta Warburg estudia un par de pinturas de Botticelli: dos retratos del perfil de una presunta Simonetta Vespucci. En ambos retratos hay numerosos aspectos comunes que apuntan a una misma joven, pero hay un destacado rasgo en común que para Warburg resulta llamativo: el “peinado de ninfa”³⁹¹.

389 Véase nota a pie de página, p. 108 n303.

390 Warburg, Aby, 1932 (trad. 2005, p. 108).

391 *Ibid.* (trad. 2005, p. 108).



Botticelli, Sandro: *¿Retratos de Simonetta Vespucci?* (Frankfurt, Städel Museum y Berlín, Staatliche Museen, respectivamente)

Ambas mujeres tienen un “peinado de ninfa” de naturaleza fantástica; el cabello está dividido en el centro, una parte está peinada en una trenza guarnecida de perlas, el resto cae suelto sobre las sienes y la nuca. Un mechón de pelo ondea caprichosamente hacia atrás.³⁹²

Los dos elementos que recurrentemente laten bajo la mirada de Warburg en la obra de Botticelli vuelven a aparecer una vez más: la figura de la ninfa y el movimiento sensual, caprichoso y fantástico de los ornamentos. De esta manera, y siguiendo ese hilo anímico y motivico que enhebra ciertas obras del *Quattrocento*, Warburg nos lleva a una doble identificación entre Simonetta y las Horas de la Primavera tanto del *Nacimiento de Venus* como de la *Primavera*.

Si se compara la imagen de perfil de la diosa de la Primavera del *Nacimiento de Venus* con los dos retratos de Simonetta, nada impide pensar que esta pintura no sólo representa la imagen idealizada de Simonetta como ninfa, sino que también reproduce sus facciones.³⁹³

392 *Ibid.* (trad. 2005, p. 108).

393 *Ibid.* (trad. 2005, p. 109).



Botticelli, Sandro: *El nacimiento de Venus* (Detalle)

En cuanto a la identificación entre Simonetta y la Hora de la Primavera de la *Primavera*, es interesante asomarse a un hecho que resonará desde la mitología clásica hacia las fuentes literarias del *Quattrocento*: Simonetta murió muy joven, se cree que de tuberculosis, sobre los veintidós años de edad. Según Warburg la muerte de Simonetta supuso un fuerte impacto para Lorenzo de Medici, quien influido por este acontecimiento escribió cuatro sonetos que expresan su dolor ante la pérdida. También el poeta florentino Bernardo Pulci (1438-88) “invoca en su elegía a los habitantes del Olimpo para que vuelvan a enviar a la tierra a la 'ninfa' Simonetta.”³⁹⁴ Llegados a este punto es inevitable recordar los paralelismos que se establecen entre la historia del rapto de Proserpina por parte de Plutón³⁹⁵ y los hechos que dan pie a elaborar una historia imaginaria, de tintes mitológicos y poéticos, sobre Simonetta; para Warburg supone una hipótesis plausible el hecho de que Botticelli, influido por los Medici, Poliziano y su entorno intelectual, pintara a la diosa de la Primavera como una remembranza de la belleza que representó Simonetta “en la imagen de la compañera de Venus, la diosa de la Primavera que hace revivir la tierra como símbolo reconfortante de la renovación de la vida.”³⁹⁶

Más allá de Botticelli, y adentrándose más profundamente en esa relación entre las obras de arte y la vida de los protagonistas del *Quattrocento*, Warburg recurre al historiador del arte

394 *Ibid.* (trad. 2005, p. 110).

395 Véase nota a pie de página, p. 133 n367.

396 *Ibid.* (trad. 2005, p. 110).

alemán Paul Müller-Walde, (1858-1931) y a la investigación que éste realizó, en 1889, sobre Leonardo da Vinci.

Determinadas alusiones de P. Müller-Walde en la primera parte de su Leonardo³⁹⁷ nos hacen pensar que observaba el medio en el que se gestaron algunos dibujos de Leonardo de forma similar a como lo hemos defendido para Botticelli en el presente trabajo; [...].³⁹⁸

Mientras que Müller-Walde considera que para Leonardo “la propia visión del torneo [actúa] como fuente de inspiración, y no el poema mismo de Poliziano”;³⁹⁹ lo que le lleva a dibujar ciertas figuras, entre ellas la “joven armada con coraza”, “el joven con lanza” o la “Beatriz”⁴⁰⁰. Para Warburg, sin embargo, esas identidades que Müller-Walde atribuye a las figuras resulta problemática, ya que “sólo con dificultad pueden relacionarse con la *Giostra*.”⁴⁰¹ Para él:

El “joven con la lanza” es precisamente el Giuliano de la *Giostra* de Poliziano, representado en el momento en que como cazador, con trompa de caza y lanza, mira a la “ninfa” que persigue mientras ella se vuelve hacia él. Es probable que “Simonetta” esté representada por aquella figura que M.-W. llama “Beatriz”.⁴⁰²

La Beatriz a la que alude Müller-Walde es Beatriz d'Este (1475-1497), una joven hermosa y cultivada que se casó con Ludovico Sforza, duque de Milán, y que curiosamente murió a la misma edad que Simonetta, a los veintidós años -nos encontramos otra vez ante una historia análoga e intercambiable, es decir, ante un mismo motivo-. Sea como fuere, Beatriz o Simonetta, Simonetta o Beatriz:

397 Müller-Walden, Paul: *Leonardo da Vinci: Lebensskizze und Forschungen über sein Verhältnis zur Florentiner Kunst und zu Rafael* (Múnich, 1889)

398 Warburg, Aby, 1932 (trad. 2005, p. 110).

399 *Ibid.* (trad. 2005, p. 110).

400 *Ibid.* (trad. 2005, p. 110).

401 *Ibid.* (trad. 2005, p. 110).

402 *Ibid.* (trad. 2005, p. 110).

La vestimenta que lleva Simonetta -“Beatriz”-, muy ceñida, con los bordes ondulantes no sólo se corresponde con la descripción de Poliziano, sino que también es para Leonardo el claro distintivo de una ninfa antigua.⁴⁰³



Da Vinci, Leonardo: *Dama in piedi presso un corso d'acqua* (Castillo de Windsor, Biblioteca Real)

También Leonardo da una importancia explícita a la ninfa y al movimiento en su *Trattato della pittura*. De hecho, Leonardo aconseja imitar las producciones artísticas de las culturas helénica y latina a la hora de representar ciertos movimientos, explicando también cómo han de ser dibujados los sutiles y aéreos ropajes que visten a una ninfa.⁴⁰⁴ Estos aspectos proporcionan a Warburg un asidero fundamental y una valiosa coartada para continuar con su hipótesis sobre ese idilio que mantienen la Antigüedad y el Renacimiento italiano respecto a la representación del movimiento de los motivos ornamentales. Pero es que

403 *Ibid.* (trad. 2005, p. 111).

404 *Ibid.* (trad. 2005, p. 111).

Leonardo, además, trata otro problema fundamental, el de las proporciones de la figura humana. Para Warburg, en esa faceta, “Leonardo tendrá que pasar a un primer plano ya que fue el verdadero elaborador del problema.”⁴⁰⁵

[...no descubras el verdadero tamaño de los miembros, salvo que se trate de una ninfa, o un ángel, los cuales se representan vestidos con vestiduras sutiles, suspendidos y empujados por el soplar del viento; con estos y otros similares se podrá descubrir la forma de sus extremidades].⁴⁰⁶

Para Warburg, Leonardo representa “un artista que -acostumbrado a recurrir sólo a sí mismo- se aprovechaba de la Antigüedad sólo allí donde, a su juicio, constituía un modelo digno de atención, donde aún constituía una fuerza viva para sí y para sus contemporáneos.”⁴⁰⁷ Si tenemos en cuenta el hombre de Vitruvio, a través de ese dibujo que presenta las proporciones de un hombre que huyendo de lo cósmico va hacia lo mesurable, y las indicaciones anteriores de su *Trattato*, se encuentra en Leonardo un equilibrio entre aquello que es reductible a una norma -u horma- común para casos similares -como remitir las proporciones humanas a la abstracción matemática- y aquello que se expresa de manera particular con un detalle que le es propio -como en la representación de un ángel o una ninfa-. Por eso Leonardo sólo recurre a la Antigüedad allí donde él considera que es necesario, sin caer en alardes ni manierismos. Es, en definitiva, un integrador. En su discurso pictórico todo fluye, no se dan el mismo tipo de contraposiciones que en el de Botticelli -por ejemplo, ese vestir o revestir de elementos ornamentales en movimiento unas figuras estáticas-. Así que, aunque en los dos pintores existe una evidente conexión con la Antigüedad, Leonardo es, dentro de lo que cabe, dueño de sí mismo, mientras que cuando ese movimiento ornamental, injustificado y desmedido que mostraba Botticelli en sus pinturas es extraído de un mero marco formal que al que simplemente se recurre -sin apenas reflexión-, éste cae, según Warburg, en una autocomplacencia del artista que le aleja de su esencia -de “lo individual, lo idiosincrásico, [que] vendría a ser su primera sustancia”⁴⁰⁸-.

405 *Ibid.* (trad. 2005, p. 111).

406 Fragmento del *Trattato della pittura* de Leonardo citado en Warburg, Aby, 1932 (trad. 2005, p. 111).

407 *Ibid.* (trad. 2005, p. 111).

408 *Ibid.* (trad. 2005, p. 112).

Resulta claro que el temperamento artístico de Botticelli, con su preferencia por la belleza serena [la de sus figuras en poses estáticas], requería de un impulso externo para elegir como tema escenas de agitación apasionada. Botticelli estaba más dispuesto a la ilustración de ideas ajenas cuando que en ello le ayudaba brillantemente la otra cara de su personalidad, su capacidad para la descripción minuciosa. Pero no sólo por esto encontraron las invenciones de Poliziano un oído atento y una mano solícita en Botticelli; el movimiento externo de aquellos elementos ornamentales sin voluntad propia, de los ropajes y el cabello, con que Poliziano caracterizaba las obras de arte de la Antigüedad, constituía un distintivo externo fácil de manejar, disponible siempre que se tratara de intensificar las sugerencias de la vida [es decir, un marco formal desde el que, sin una adecuada reflexión, se puede caer en el manierismo, en ese delegar en el otro, en una “segunda esencia”⁴⁰⁹]. A Botticelli le gustaba utilizar la ligereza de ese repertorio figurativo para mostrar seres humanos enardecidos, o simplemente agitados interiormente.⁴¹⁰

Warburg no hace escapar a Botticelli -ni a él mismo- de la pregnancia de esa agitación fuera de la lógica representativa; de ese *Pathosformeln* presente en el baile serpenteante de los ornamentos y de unos tejidos que, ligados a lo terreno y a la figura de la ninfa, hacen aflorar una corriente dionisiaca. Paños o cabellos son movidos por una voluntad ciega más allá de su propia representación -una voluntad que representan pero que no les es propia, sino que viene insuflada desde un impulso psíquico primero-. Se trata entonces de valorar una fuerza vital que viene manifestada por la representación de los elementos accesorios y su movimiento, y, mediante ésta, tratar de distinguir entre la necesidad expresiva de un mundo propio -intrínseco y esencial- y la exigencia formal que permite que éste sea inteligible para los demás. Y dentro de esa exigencia formal averiguar, en la medida de lo posible, cuándo Botticelli recurre a su propia singularidad -esa que lo hace reconocible a través de sus obras-, cuándo cede a un marco formal heredado del otro aunque estrictamente necesario o cuándo cede ante lo recibido del otro con una auto-complacencia y auto-recreación más allá de lo que necesita la representación -en un vaciamiento de la forma-.

409 *Ibid.* (trad. 2005, p. 112).

410 *Ibid.* (trad. 2005, p. 112).

Exponer cuál fue la actitud de Sandro Botticelli frente a la visión contemporánea de la Antigüedad, en tanto que fuerza que exigía una respuesta de sumisión o de resistencia, e indagar cuánto de todo ello pasó a formar parte de su “segunda esencia” han sido los objetivos de la presente investigación.⁴¹¹

2.6. Las cuatro tesis

Las cuatro tesis son el último apéndice del estudio sobre Botticelli y suponen un resumen de los hallazgos que Warburg ha ido encontrando durante el transcurso de sus investigaciones. A estas alturas ya sabemos que a Warburg no le interesan exclusiva ni especialmente los problemas iconográficos que plantean las imágenes, a no ser que éstos sirvan de vehículo hacia la exposición de esas corrientes psíquicas y anímicas que la representación figurada transporta de época en época -desde la Antigüedad clásica y pagana al *Quattrocento* de Botticelli-. En el Renacimiento italiano hay un determinado clima espiritual permeable a ciertos aspectos heredados de las obras de la Antigüedad clásica -como son la temática mitológica o la manera de representar el movimiento de los paños y cabellos-. En este *Zeitgeist* generado por esa transmisión colectiva, diacrónica y transversal a la vez, de ciertos elementos culturales que sucede gracias a esa pregnancia anímica que afecta tanto a lo psico-individual como a lo psico-social, Warburg trata de encontrar, precisamente, ese espacio de convivencia, lugar conciliador de polaridades construido a escala humana -a imagen de esta escala-. Para realizar esta tarea escoge a un individuo, el pintor Botticelli, e indaga en sus obras y en sus aledaños culturales; en esa intimidad que sucede entre artista y cultura -entre sujeto imaginativo y sujeto imaginado- y que lleva irremisiblemente al esbozo de un hombre de su tiempo pero no sólo de su época -el Botticelli renacentista que utiliza, a la vez, mecanismos y motivos arcaizantes-. Botticelli sirve entonces como excusa, como lugar de encuentro donde Warburg observa el renacer de ciertas y antiguas fuerzas a través de los entresijos de los artefactos artísticos y, más concretamente, en los recursos que sobre el medio permiten una reproducción no explícita de ciertos aspectos psíquicos; mecanismos motivicos que surgen, se desvanecen y resurgen -es decir, laten- a lo largo de la historia de

411 *Ibid.* (trad. 2005, p. 112).

la cultura -en esa necesidad intrínsecamente humana de su presencia que los hace resurgir de manera simbólica mediante la imagen-. La representación figurada actúa así como aglutinante psíquico entre el sujeto y las manifestaciones imaginativas adscritas a la historia de la cultura, estableciéndose una polaridad conciliada en la que varios factores están psíquicamente relacionados gracias al dinamismo inherente a la imagen: la acción psico-individual con las manifestaciones psico-sociales, o esas manifestaciones que aunque arcaizantes resultan histórica y culturalmente vigorizantes -de ahí ese Renacimiento necesario de lo clásico y del paganismo como motor cultural-. Las imágenes transmitidas culturalmente aparecen no sólo como marco formal externo del que echar mano, sino que, debido a su pregnancia simbólica, surgen -y resurgen- como elementos anímicos susceptibles de participar de aquello interno -de esos procesos psíquicos individuales y colectivos-. Dicho de otra manera: en un cometido anticaótico la función conciliadora de una imagen realizada a escala humana establece un relato psicológicamente coherente que, ligando la psique individual y la colectiva, se configura como narración acerca de la historia de la cultura. Una historia en la que los actores son, en este caso concreto, las representaciones antiguas -ya sean extraídas de sarcófagos o de poetas clásicos-, personajes y deidades pertenecientes a la mitología clásica, los literatos y poetas renacentistas -Poliziano, Alberti, Cartari...-, los artistas y artesanos del Quattrocento y su obra -Botticelli, di Duccio, Leonardo, el *Nacimiento de Venus*, la *Primavera*, las monedas de Niccolò Fiorentino...- y, por supuesto, Warburg y sus paños, cabellos y ninfas. Todo ello formando parte de esa narración que es la de un sujeto -Warburg- que construye e interpreta y que, a su vez, ha sido previamente erigido, imaginado e interpretado; una narración que irremisiblemente afluirá como una pequeña gota hacia ese vasto y fatalmente incompleto relato que supone la historia de la cultura.

Para terminar merece la pena, a continuación, reproducir y valorar las cuatro tesis con las que Warburg termina su investigación sobre -y a través- de Botticelli.

I

En el “gran” arte autónomo, la manipulación artística de formas accidentales dinamizadoras se desarrolla a partir de la imagen de situaciones dinámicas individuales observadas originariamente en la realidad.

II

El alejamiento del artista del contexto del objeto facilita el desarrollo del accesorio dinamizador; por esta razón, el último aparece primero en las denominadas obras de arte simbólicas -o alegóricas-, ya que en ellas el contexto real es suprimido, por “comparación” desde un principio.

III

La imagen recordada de estados dinámicos generales, a través de la cual se percibe una nueva impresión, será inconscientemente proyectada más tarde sobre la obra de arte en forma de un contorno ideal.

IV

El Manierismo o Idealismo artístico es tan sólo un caso particular del reflejo automático de la imaginación artística.⁴¹²

Mediante estas cuatro tesis se pueden observar las conclusiones a las que llega un Warburg que pretende conocer en profundidad los estados anímicos que subyacen en la representación figurada; un Warburg que trasciende los conceptos convencionales que hasta entonces se habían empleado en investigación histórica e historiografía del arte y que intenta aprehender de otra manera esos desde dónde, cómo, quiénes o cuándo fundamentales que sugieren las diferentes manifestaciones, pieles y encarnaciones de la imagen a lo largo de la historia; y eso sí, buscando siempre esa coherencia psicológica de la representación respecto al individuo y al colectivo histórica y culturalmente condicionados.

(I) Para él, el “gran” arte autónomo, ese que representa más Leonardo que Botticelli, no es un mera forma de resolver determinados aspectos de la imagen recurriendo reverencialmente a la manera de hacer de otro artista -u otra obra-, sino que la “gran” representación bebe directamente de las fuentes, esto es, de la expresión a partir de un concepto de naturaleza que ya no sólo se encuentra en el exterior del individuo, sino también en conciliación con aquello psíquico traído a una coherencia cultural -el relato psicológico-. El artista debe huir, según Warburg, de la exaltación del canon formal en tanto

412 Warburg, Aby, 1932 (trad. 2005, p. 113).

que mera forma que va dejando atrás su contenido; de hecho, es el contenido el que debe ser aprehendido en el artefacto artístico, con lo que no ha de haber diferencia entre forma expresiva y contenido -en una mimesis ya sea con la naturaleza o, como en el caso de los accesorios dinamizadores, con la naturaleza o con una expresión figurada que no deje de contenerla-.

(II) Entonces, en las obras alegóricas -los dos cuadros de Botticelli-, cuando la naturaleza es sustituida por su “comparación” y la autocomplacencia del artista es suprimida -y éste se remite de manera sobria e indispensable a otros trampantojos análogos y necesarios-, se da una evolución del accesorio -los adornos en movimiento dinamizador- que acaba convertido en fondo simbólico y no en simple ornamento; y es ahí donde Warburg observa la residencia de aquello anímico o espiritual en esas obras de arte simbólicas. Aquí se retoman algunas ideas románticas, como la idea de consideración hacia el objeto de arte como lugar de engarce entre lo sensible y lo infinito, sólo que este infinito representa ahora aspectos profundos y psíquicos del sujeto -un viaje hacia lo interno-. (III) Mediante el artefacto artístico la idea se viste de un carácter simbólico que mantiene un eco con lo representado -todavía habrá que dilucidar la naturaleza de esa unión⁴¹³-; símbolo que, a su vez, al ser recreado en otras realidades concretas y figuradas genera, en el mejor de los casos, la reminiscencia en el otro de un hecho psicológico común -a través de la empatía, *Einfühlung*-. Y es esa profunda impresión de la reminiscencia común intuida o percibida la que será de nuevo proyectada hacia la obra de arte -en un ciclo de supervivencias motivicas en la imagen, *Nachleben*-, tomando otra vez una forma simbólicamente pregnante, “un contorno ideal”⁴¹⁴.

(IV) La excesiva repetición de un mismo motivo figurado -una misma excusa formal- acaba desembocando en una automatización que convierte al artista en un zombi -no así al observador activo- y lo aleja de esa autonomía de la que habla Warburg en la primera de las cuatro conclusiones a su tesis. En la complacencia a través de la sensación de reconocimiento que otorga la repetición de lo ya conocido, el impulso del artista va quedando desligado de aquello anímico que en un principio reflejaba el contorno ideal -simbólico-. De todas maneras, la representación figurada, en su propia autonomía respecto al artista o al artesano que la produce -esa persona que produce la imagen pero que

413 Recuérdense las ideas de Vischer en torno a la naturaleza del símbolo, pp. 101-106.

414 Warburg, Aby, 1932 (trad. 2005, p. 113).

inevitablemente, si no es olvidado, acaba siendo reconocido y reproducido por ella-, siempre acarreará un fondo perceptible -toda forma implica un trayecto antropológico⁴¹⁵-.

415 Véase cómo la noción de *trayecto antropológico* es ejemplificada en las pp. 63-65 de este texto.

3. Aby Warburg y sus aproximaciones antropológicas en Norteamérica

3.1. El viaje a Norteamérica

Tanto E. H. Gombrich como Ulrich Raulff cuentan que, aunque inicialmente viajó a Norteamérica en 1895 para asistir en Nueva York a la boda de su hermano Paul, Warburg tenía el propósito de desarrollar también otro tipo de actividades más en consonancia con sus intereses. Uno de estos intereses, que no por menos explícito deja de ser fundamental, es un aspecto que Peter Krieger menciona en su artículo *El ritual de la serpiente*.⁴¹⁶ Según Krieger, un Warburg “cansado del mundo visual de la Vieja Europa, realizó [...] un viaje a Estados Unidos, durante sólo unas semanas, entre 1895 y 1896, buscando el diálogo con las iconografías antiguas extraeuropeas”;⁴¹⁷ tratando así de establecer un diálogo iconográfico que, además de al interés por la imagen, responde también a la oportunidad para el estudio antropológico que otorga una pretendida “América 'salvaje' y prehistórica”⁴¹⁸.

Pero Krieger hace una atenta observación: el viaje de Warburg no sólo se debe a motivos intelectuales y de estudio, sino que también es producto de cierto afán de aventura y asombro, y de un impulso psicológico que Warburg ha atesorado desde la infancia.

La selección del objeto de estudio, los “indios” estadounidenses, surgió a través de un impulso psíquico en la infancia de Aby Warburg. Durante unas vacaciones en Ischl, Austria, el joven Aby pidió prestadas de la biblioteca local unas novelas de indios. La lectura le ayudó a escapar de una difícil realidad, en la que él y sus hermanos tenían que repetir las monótonas oraciones judías para la madre gravemente enferma.

Ese motivo psíquico anticipa el afán de Warburg de exponerse al contraste -de culturas- como motor del conocimiento. De ahí surgió su interés en el cruce de culturas a través de códigos visuales.⁴¹⁹

416 Krieger, Peter, 2006, pp. 239-252.

Nótese también la relación con los aspectos comentados sobre la niñez de Warburg en el capítulo 3.10, pp. 93-100 de este texto.

417 *Ibid.*, 2006, p. 246.

418 Warburg, Aby: Borrador de Conferencia sobre “El ritual de la serpiente” (1923), citado en Gombrich, E. H., 1970 (trad. 1992, p. 93).

419 Krieger, Peter, *Op cit.*, pp. 246-247.

Recordemos la grave enfermedad que por aquel entonces a punto estuvo de costar la vida a la madre de Warburg, y como esa situación produce o desata en Warburg una cierta claustrofobia que le impele a comer alimentos prohibidos por la religión que profesaba su familia y a devorar relatos sobre pieles

Parece que la temática indígena de los indios norteamericanos supone una resonancia emotiva para Warburg: se establece una conexión entre la ansiada sensación de libertad respecto a un mundo demasiado rígido en la niñez de Warburg⁴²⁰ y su deseo de escapar de cierta iconografía europea que comienza a asfixiarle. De este modo, y frente al hastío de los lugares comunes, la inmersión en un mundo con gentes y códigos presumiblemente novedosos se convierte no sólo en una huida hacia delante, sino en una atractiva y necesaria renovación de perspectivas vitales hacia la búsqueda de lo diferente. Este afán de aventura y de un cierto espacio de libertad es el que lleva a Warburg hacia la materialización de su interés por los estudios antropológicos de campo, aunque eso sí, siempre en torno a la utilización e interpretación de y por la imagen.

En cuanto a los autores que contribuyeron a esta decisión de Warburg de emprender el viaje, Gombrich apunta a la más que posible influencia de Adolf Bastian (1826-1905), un erudito interdisciplinar de “excitada retórica”⁴²¹ que estudió derecho, biología y medicina, dando, además, un considerable empuje a disciplinas como la etnología, la antropología y la psicología cultural.

Adolf Bastian, decano de etnología y fundador del Völkerkundemuseum de Berlín, hizo oír su voz por aquella época para advertir a todos los interesados en el enfoque psicológico de la civilización humana que el tiempo se les echaba encima. Las culturas nativas de todo el mundo se hallaban en decadencia y si aún no se había recopilado el material para el estudio del hombre primitivo, dicho material se perdería irremediabilmente.⁴²²

Además, Warburg, en un borrador sobre *El ritual de la serpiente -Schlangenritual. Ein Reisebericht*⁴²³-, conferencia sobre su experiencia antropológica americana que él mismo pronunciará años después (1923) en la clínica psiquiátrica *Belleuve* en Kreuzlingen, añade,

rojas, p. 98 de este texto.

420 Continuando con la nota anterior, acordémonos también de ese extrañamiento que experimenta Warburg respecto a la ocupación de su familia y a la fe judía que ésta profesa -con aquellas visiones que experimenta un niño judío sobre las estaciones de la cruz-; y cómo le alivia la posibilidad de saltarse algunas de las normas y leyes a cumplir que ambos factores acarrear, pp. 97-98 de este texto.

421 Gombrich, E. H., *Op. cit.* (trad. 1992, p. 93).

422 *Ibid.* (trad. 1992, p. 93).

423 Publicada en castellano en Warburg, Aby: *El ritual de la serpiente* (Madrid: Editorial Sexto Piso, 2008), bajo el título “Imágenes de la región de los indios pueblo de Norteamérica”.

al motor que para él supusieron las palabras de Bastian, la admiración que sentía hacia los pioneros de la investigación indígena. Así nos encontramos con los nombres de Franz Boas (1858-1942), el padre de la antropología cultural,⁴²⁴ el estudioso Cyrus Adler (1863-1940) o el antropólogo James Mooney (1861-1921) -éste último vivió durante algunos años entre los indios cheroki-. También retienen su interés el trabajo de F.W. Hodge (1907-1910) y la antología ilustrada de los indios de Norteamérica de Edward Curtis (1858-1952).

Pero hay entre estos pioneros un autor que merece una especial atención por parte de Warburg:

Walter Fewkes [1850-1930], además de fotografiar la danza de la serpiente de los hopi, grabó en cilindros de cera los cánticos de esta tribu, creando así la primera grabación fonográfica de la música indígena. Fewkes, al que Warburg menciona repetidas veces en su conferencia de Kreuzlingen, había visitado a los hopi desde 1889. Permaneció entre ellos por largo tiempo, estudiando los elementos materiales y ceremoniales de sus costumbres. En el anuario decimosexto y decimonoveno del Bureau of American Ethnology [...] fueron publicadas sus extensas notas sobre el ritual de la serpiente de los hopi [...] que constituyeron el fundamento de la conferencia en Kreuzlingen de Aby Warburg.⁴²⁵

Se nos presenta entonces un Warburg seducido por las aventuras de estos pioneros y sus trabajos de campo, y por la necesidad personal de una cierta excentricidad respecto a las manifestaciones culturales europeas que hasta la fecha habían sido el objeto central de sus estudios y de su propia vida; su viaje y las posteriores investigaciones que realizará entre los indios surgen así como fruto de la necesidad de una renovadora elipsis tanto cultural como vital. En consecuencia, Warburg tratará de indagar en los códigos visuales que manejan los mismos indios hopi a los que visitó Fewkes, y se dispone, al igual que en sus anteriores estudios sobre arte, a asomarse a aquellos movimientos psíquicos y anímicos que laten en las diferentes manifestaciones de la imagen. Como veremos, el entorno indio aportará, además de una nueva frescura a los estudios warburgianos encaminados hacia esa búsqueda de raíces míticas y de lo primordial psíquico, una pretendida inocencia respecto a reprobaciones morales más sofisticadas -las europeas- sobre el *pathos* o ciertos aspectos

424 Raulff, Ulrich: "Epílogo", en Warburg, Aby, 1988 (trad. 2008, p. 75).

425 *Ibid.* (trad. 2008, p. 78).

dionisiacos -se van prefigurando las *Pathosformeln*, esas fórmulas patéticas encarnadas en la imagen-. Eso sí, Warburg llevará con él todas sus influencias intelectuales y europeas: Nietzsche, Lamprecht, Vischer, Vignoli y, como referente especialmente importante en este caso, Usener y su método de análisis filológico.

Como fue demostrado por Ernst H. Gombrich y recientemente también por Ronald Kany, Warburg adoptó la idea de Usener de definir el surgimiento de la mitología antigua como un problema psicológico para cuyo análisis resultaría necesario recurrir, en la medida de lo posible, a la investigación etnológica y antropológica. Parece que, a finales del siglo XIX, hubiera resurgido, aunque dentro de un contexto científico diferente, la antigua idea de poder deducir de las manifestaciones míticas prevalecientes entre los “primitivos” de Norteamérica y África, los orígenes de la civilización europea.⁴²⁶

Por medio de esta presunta equiparación entre culturas “primitivas” y génesis de la cultura occidental, la estancia de Warburg entre los indios *pueblo* responderá a una búsqueda, no sólo de los orígenes europeos, sino de aquello intrínsecamente humano que nos convierte en animal simbólico y en sujeto de representación imaginativa.

3.2. La conferencia sobre el ritual de la serpiente

La conferencia de Warburg sobre *El ritual de la serpiente* se remonta a sucesos que ocurrieron veintisiete años atrás. La experiencia indígena norteamericana sucede en 1896 y la charla fue pronunciada en 1923, en el marco de la inminente salida, por parte de Warburg, de la clínica psiquiátrica Belleuve en Kreuzlingen, donde se encontraba bajo los cuidados del psiquiatra Ludwig Binswanger. Casualmente, Binswanger había estudiado bajo la tutela de Carl Gustav Jung, otro visitante de los indios *pueblo*, y, además, era sobrino de Otto Binswanger, quien había tratado a una de las personalidades que mayor influencia ejercieron en el desarrollo del pensamiento warburguiano: Friedrich Nietzsche.

Pues bien, el 21 de abril de 1923 se produce en ese sanatorio Belleuve la alocución que recrea la estancia, los estudios y las vivencias de Warburg durante su periplo

426 *Ibid.* (trad. 2008, p. 82).

norteamericano. El relato de su experiencia se centra en las semanas que pasó en la tribu de los *oraibi*, nombre que no sólo señala a una tribu perteneciente a otra mayor, los *acoma*, sino que también hace referencia a un asentamiento, es decir, a un lugar físico: *Old Oraibi*. En la nota que encabeza el texto de su conferencia, Warburg apunta:

Como un viejo libro enseña,
Atenas y Oraibi son parientes.⁴²⁷

En esta frase se explicita claramente esa intención de Warburg de equiparar una cultura “primitiva” con la Grecia clásica. Esto hace suponer que, más allá de la fácil seducción que puede implicar una búsqueda de lo exótico o lo pintoresco, se encuentra un propósito mucho más ambicioso: el profundizar en el estudio de una cultura a través de sus imágenes y representaciones hasta llegar a una suerte de sustrato común universal, es decir, aprehender aquella facultad intrínsecamente humana que impele a la producción de símbolos e imágenes. De esta forma, nos encontramos con la misma problemática que acompaña a Warburg desde su niñez y que se pone en juego en su tesis sobre Botticelli: esa preocupación por el esclarecimiento de un cierto principio interpretativo y organizativo que echa mano de imágenes pertenecientes a la coyuntura cultural e histórico-geográfica para establecer relatos psicológicamente coherentes tanto a nivel individual como colectivo. O lo que es lo mismo, Warburg trata de profundizar en los mecanismos psicológicos comunes que él presume subyacen en todas las traducciones y recreaciones humanas a partir de la naturaleza en un contexto, el de los indios, más cercano a tiempos pretéritos -es decir, en una Antigüedad pagana “viva” y más cercana a un supuesto estado cultural primigenio-. Para esta labor Warburg no duda en equiparar los anhelos que motivan las representaciones de la Antigüedad clásica -Atenas- con las de los indígenas norteamericanos -Old Oraibi-, ya que a sus ojos hay un sustrato que relaciona estas representaciones, recreaciones o suplantaciones, y que funciona en la metáfora de un viejo libro común que contiene el antiguo y primordial verbo.

427 Warburg, Aby, 1988 (trad. 2008, p. 8).

Como explicaremos más adelante -p.186, en las conclusiones de la *Parte I*-, este fragmento es una cita literal del *Fausto* de Goethe: “Es una vieja historia: Desde Harz hasta la Hélade todos son parientes.”

Pese a sus ambiciosos, aunque no carentes de cierta ingenuidad, propósitos -esa búsqueda de una pretendida universalidad que une tiempos y culturas-, Warburg comienza la lectura de esa conferencia que da cuenta de las experiencias vividas con los indios *pueblo*⁴²⁸ disculpándose, de antemano, por varios contratiempos que restan profundidad a sus investigaciones. El primero de ellos es que han pasado veintisiete años desde que realizara el viaje.

[...], dado que no he podido refrescar y repasar adecuadamente los viejos recuerdos durante las pocas semanas disponibles, mis posibilidades de brindarles una introducción realmente sólida acerca de la psique de los indios son ciertamente limitadas.⁴²⁹

Es decir, los propósitos, energía y motivaciones del joven Warburg que emprende el viaje son diferentes a los de aquél que observa su vida retrospectivamente y trata de explicarla desde ese otro en el que inevitablemente se ha convertido -probablemente, como se deja ver en el anterior fragmento, la ingenuidad del primero no sea compartida por el segundo-.

Por otro lado, los dos restantes contratiempos apuntados por Warburg serían la escasa duración de su estancia entre los indios -apenas unas semanas- y el problema del desconocimiento de su lengua. Según él, resulta complicado realizar “trabajos sobre los *pueblo*: éstos hablan, por lo cerca que viven unos de los otros, tantas y tan diferentes lenguas, que hasta los investigadores norteamericanos tienen grandes dificultades para aprender una sola de ellas.”⁴³⁰

Pues bien, ante su propia pregunta: “¿en qué aspectos podemos reconocer las características esenciales de la humanidad primitiva y pagana?” Warburg es seducido por la idea -y querencia- de que los indios y su entorno representan un contexto iluminador, un “enclave de una clase humana, primitiva y pagana, que [...] continúa ejerciendo con incommovible firmeza sus prácticas mágicas con fines agrícolas y en la caza, costumbres que nosotros

428 Los *pueblo* son los indígenas que habitan en las desérticas regiones de Nuevo México y Arizona, al suroeste de los EE.UU. Fueron descubiertos por los españoles en el siglo XVI, y, más concretamente, por el padre Marcos de Niza en 1540-1542. El nombre de *pueblo* les fue dado por su forma de vida sedentaria, que contrastaba con el nomadismo de la mayoría de las tribus norteamericanas. Así, parece que se asentaron en las regiones de Nuevo México y Arizona entre los siglos XI y XII, basando su modo de vida en la producción agrícola.

429 *Ibid.* (trad. 2008, p. 11).

430 *Ibid.* (trad. 2008, p. 11).

solemos juzgar como síntoma de una humanidad muy atrasada.”⁴³¹ En el quehacer cotidiano, se da entre los indios y la naturaleza una conciliación manifestada a través de supersticiones y de rituales mágicos.⁴³² Las ceremonias mágicas de los *pueblo* están teñidas de un cierto pragmatismo -caza, cosecha y lluvia, entre otras- y consisten “en la adoración de fenómenos naturales, animales y plantas, a las que los indios atribuyen una vida anímica propia, en la que creen poder influir mediante sus danzas con máscaras.”⁴³³ Mientras que en la vieja y sofisticada Europa ciertas corrientes anímicas se habían refugiado en medios que actúan a modo de fetiche -como sucede en la representación figurada-, la vida anímica se presenta ahora ante Warburg, gracias a los *pueblo*, a través de las relaciones y costumbres cotidianas. Es decir, aquello representado en la vieja Europa todavía *Era* entre los oraibi.⁴³⁴ El pensamiento mágico presente en los oraibi atribuye “una vida anímica propia”⁴³⁵ al mundo que les rodea, ya sea este mundo animal o vegetal, una acción inexplicable o un fenómeno atmosférico. Como análogamente narra Claude Lévi-Strauss acerca de los indios *pawnee*:⁴³⁶

Debemos dirigir una “incantación” especial a cada cosa que encontramos, pues Tirawa, el espíritu supremo, reside en todas las cosas, y todo lo que encontramos, mientras vamos de camino, puede socorrernos... Se nos ha enseñado a prestar atención a todo lo que vemos.⁴³⁷

A Warburg, este tipo de pensamiento mágico que trata de interaccionar con la naturaleza -caza, agricultura, fenómenos atmosféricos...- mediante acciones concretas -danzas, cánticos, ofrendas..- no le resulta extraño, ya que esa unión entre la naturaleza y lo espiritual -“la animación espiritual de la naturaleza”⁴³⁸- es para él “la experiencia liberadora de poder

431 *Ibid.* (trad. 2008, p. 12).

432 *Ibid.* (trad. 2008, p. 12).

433 *Ibid.* (trad. 2008, p. 12).

434 Nótese, por un lado, la conexión de estas ideas con la noción de *personificación* de Vignoli. Por otra parte, acordémonos de las ideas de Vischer en torno al símbolo y la diferencia entre el acto simbólico y la visión “sacramental” del símbolo -esto *es como* aquello frente a esto *es* aquello-.

435 *Ibid.* (trad. 2008, p. 12).

436 Nótese de nuevo la relación especialmente clara entre la noción de *personificación* de Vignoli y el siguiente párrafo extraído de una cita de *La pensée sauvage* (1962) de Lévi-Strauss.

437 Fletcher, A. C.: “The Hako: A Pawnee Ceremony”, 22nd Annual Report, Bureau of American Ethnology (1900-1901), (Washington, D.C., 1904) pp. 73-81, citado en Claude Lévi-Strauss: *El pensamiento salvaje*, 1926 (trad. 1987) p. 26.

438 Warburg, Aby, 1988 (trad. 2008, p. 13).

establecer una relación sin límites entre el ser humano y el mundo circundante.”⁴³⁹ Aunque, por otro lado, hay que ser cuidadoso en el análisis de la espiritualidad de los *pueblo*, ya que éstos, como el propio Warburg advierte, fueron contaminados por “una capa de educación eclesial hispanocatólica” a la que hay que añadir además “un tercer manto, constituido por la educación norteamericana.”⁴⁴⁰ De todas maneras, e independientemente de estas adiciones culturales, hay un factor circunstancial pero inevitable que para Warburg tiene una implicación decisiva sobre el desarrollo de la religiosidad de los indígenas: “la escasez de agua del país.”⁴⁴¹ Esta falta de agua acompaña tanto al nacimiento de la religión de los indios como a su desarrollo, ya que condiciona los ritos mágicos y los direcciona hacia la consecución del preciado elemento. “La falta de agua enseña a rezar y a practicar hechicerías.”⁴⁴² hechicerías destinadas a la deidad meteorológica que pueda desencadenar la lluvia -ese elemento crucial para la vida de los *pueblo*-.⁴⁴³ Observando algunos dibujos y cerámicas pertenecientes a los indios, Warburg distingue varias imágenes que se relacionan con esa invocación al fenómeno atmosférico de la lluvia, y descubre, además, algunos motivos básicos en su cosmología: la casa -que simbolizaría el universo⁴⁴⁴-, la serpiente y el árbol. No es difícil adivinar cuál de estos motivos supone un hilo conductor hacia aquella atracción ejercida por el conjunto escultórico del *Laocoonte* -a través de Lessing- sobre otro Warburg más joven, ya que la representación de la serpiente entronca con esa perenne problemática warburguiana acerca de la representación del exceso emocional, del pathos y de la contención -ésta en ambos sentidos- en la representación figurada de ciertos movimientos violentos y excesivos. Al igual que en su tesis sobre Botticelli, Warburg tratará, durante el tiempo que pasa con los *pueblo*, no sólo de estudiar los problemas iconográficos concretos, sino de aproximarse al esclarecimiento de cierta universalidad en las potentes fuerzas subterráneas que habitan y transcurren más allá de la imagen como mera excusa representacional; tomando como guía la imagen de la serpiente Warburg encuentra en los indios esa profunda analogía representacional unida tanto a su propia vida

439 *Ibid.* (trad. 2008, p. 12).

440 *Ibid.* (trad. 2008, p. 13).

441 *Ibid.* (trad. 2008, p. 13).

442 *Ibid.* (trad. 2008, p. 13).

443 Acordémonos de Usener y su búsqueda genealógica sobre aquel que truena -Zeus-, p. 68 de este texto. Análogamente, entre los *pueblo*, podría establecerse una búsqueda hacia aquel que hace llover, y eso es precisamente lo que a continuación hará Warburg -por eso Usener y sus maneras filológicas son tan importantes en este viaje a Norteamérica-.

444 *Ibid.* (trad. 2008, p. 13).

como a esas manifestaciones de la imagen que emergen desde la Antigüedad clásica y pagana.

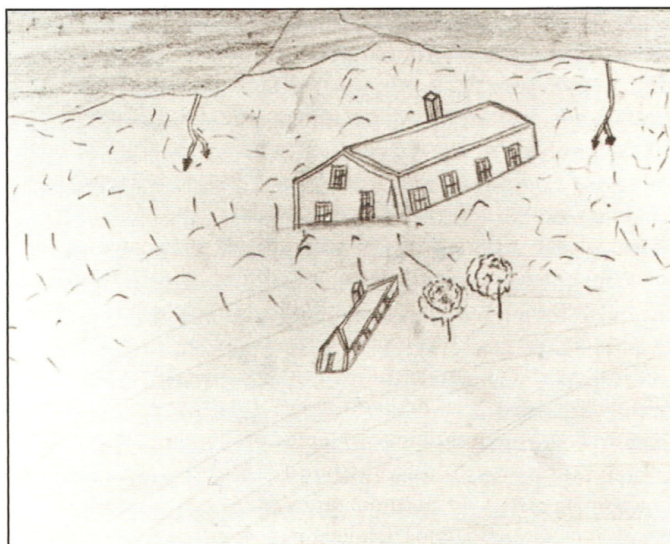
Un vistazo a algunos fenómenos análogos del paganismo europeo nos conducirá, en última instancia, a la siguiente cuestión: ¿en qué medida puede servirnos el estudio de la concepción pagana de mundo, tal como persiste hasta el día de hoy entre los indios pueblo, como parámetro de la evolución humana que transcurre del paganismo primitivo a la modernidad, pasando por el paganismo de la Antigüedad clásica?⁴⁴⁵

Pues bien, si la pregunta del párrafo anterior resulta crucial para entender lo que Warburg pretende durante su estancia entre los *pueblo*, es mediante la imagen de la serpiente que concreta ese vehículo que le ha de llevar a una posible respuesta. A lomos de esa serpiente que para los *pueblo* se dibuja como el símbolo central y fundamental en torno al cual gravitan los ceremoniales, ritos y danzas que invocan a la lluvia -pues en su cultura el reptil simboliza el “numen meteorológico”,⁴⁴⁶ así como el “rayo de la tormenta”⁴⁴⁷-, Warburg se adentra en su cosmología, viajando hacia esa analogía entre paganismos. De este modo, la serpiente se dibuja como figura central, no sólo en la investigación de Warburg, sino en una cosmología condicionada fuertemente por esa escasez de agua a la que anteriormente se aludía; la necesidad de ese elemento crucial para la vida acompaña fatalmente al nacimiento de la religión de los indios y a su desarrollo, ya que condiciona los ritos mágicos y los direcciona hacia la consecución del valioso elemento a través de la invocación a esa deidad meteorológica representada por la serpiente.

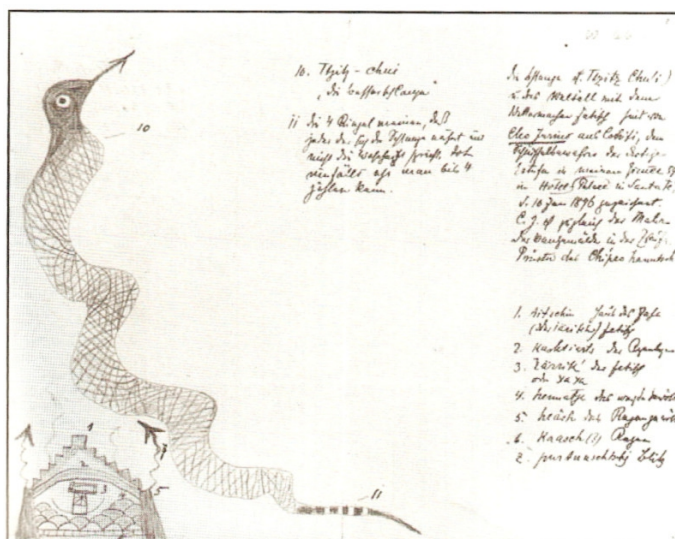
445 *Ibid.* (trad. 2008, p. 14).

446 *Ibid.* (trad. 2008, p. 20).

447 *Ibid.* (trad. 2008, p. 19).



Dibujo de estudiante indio con rayos en forma de serpiente ⁴⁴⁸



Cleo Jurino, refiguración cosmológica. Santa Fe, 1896, con apuntes de Warburg ⁴⁴⁹

Como puede apreciarse en los dibujos, para los *pueblo* se da una identificación mágica entre el rayo y la serpiente -entre el trueno y el que hace tronar⁴⁵⁰-. Según sus representaciones los

448 *Ibid.* (trad. 2008, p. 14).

449 *Ibid.* (trad. 2008, p. 21).

450 Nótese las nociones de Vignoli -entificación, personificación-, Usener -dotar de un agente a la experiencia terrible, impactante o pavorosa- y Vischer -identificación mágica-.

rayos flechados de la tormenta son los mismos que salen de la boca del ofidio en forma de una lengua bífida inversa -flechada también-, e incluso el cuerpo del propio reptil es representado con la forma serpenteante de un relámpago.

A través de estas pinturas, el indio creyente evoca la benéfica tormenta aplicando sus prácticas mágicas -de las cuales, para nosotros, la más sorprendente es la que se realiza con serpientes vivas-, porque [...] existe una conexión mágico-causal entre la silueta de la serpiente y el relámpago.⁴⁵¹

En los dibujos también aparecen otros símbolos que, debido a su interacción con la serpiente, resultan importantes. Uno, ya mencionado anteriormente, es la casa, el otro es el pájaro. Merece la pena detenerse en ellos, pues son los mediadores entre los indios y los “seres demoníacos de la naturaleza”⁴⁵² -siendo la serpiente-numen meteorológico uno de estos últimos-.

El pájaro, según Warburg, es un animal totémico “objeto de una particular adoración en el culto sepulcral.”⁴⁵³ Esto no tiene nada de extraño, pues el pájaro ha supuesto un símbolo ascensional para numerosas culturas. El hecho de tener alas con plumas que le permiten volar, comunicando así lo terreno con lo celeste, tiene una relación directa, por poner un ejemplo, con las botas del mensajero Hermes. Así, esta asociación entre el pájaro y los seres demoníacos de la naturaleza -la serpiente, por ejemplo- no es una particularidad de los *pueblo*, sino que se encuentra representada también de manera muy similar en otras culturas.

También juegan los animales [según James G. Frazer] una parte importante en estos “hechizos meteorológicos para el tiempo”. La tribu Anula de la Australia septentrional asocia el “ave dólar” con la lluvia y la llama “el pájaro-lluvia”. El hombre que tenga como tótem al “pájaro-lluvia” puede hacer llover, yendo a una charca determinada, de este modo: coge una serpiente y la pone viva dentro de la charca, sosteniéndola un rato debajo del agua; la saca después, la mata y la deja tirada junto al agua. Después hace un manojito con tallos de

451 *Ibid.* (trad. 2008, p. 20).

Nótense las influencias de la noción de símbolo de Vischer en esta apreciación de Warburg.

452 *Ibid.* (trad. 2008, p. 19).

453 *Ibid.* (trad. 2008, p. 17).

yerba al que da forma arqueada formando un arcoíris y lo coloca encima de la serpiente, cantando a continuación sobre ella y el arco imitado: más pronto o más tarde lloverá.⁴⁵⁴

En los *pueblo* es la pluma, más que el ala, el elemento mediador proveniente del pájaro. Esta pluma puede ser colocada en bastones “bahos”⁴⁵⁵ y, como es bien sabido, decorando la parte superior de sus propias cabezas.

En cuanto a la casa, además de representar la forma de vida sedentaria de los *pueblo*, simboliza la “casa-universo con el techo escalonado”⁴⁵⁶ -ver ilustración anterior-. Este techo escalonado no sólo representa la ascensión, sino que también contiene una similitud morfológica que asocia la parte superior de la casa a la serpiente y al rayo.⁴⁵⁷ De este modo, la representación de la casa encaja perfectamente, de manera análoga, con las formas y conceptos de las restantes imágenes pertenecientes a la cosmología de los *pueblo*; la casa constituye un universo que contiene el arcoíris, las plumas o la propia lluvia, y que, además, comunica la tierra y este universo con el mundo celeste y divino del numen meteorológico. Como es habitual en él, el interés de Warburg trasciende la representación de lo concreto y recae en la forma estructural común contenida en el rayo, en la serpiente y en el techo escalonado, es decir, en ese motivo gráfico formado por una línea en zigzag o en escalera que atraviesa las representaciones de los indios.

Para quien quiera representar simbólicamente el devenir, y los ascensos y descensos de la naturaleza, el escalón y la escalera encarnan la experiencia primigenia de la humanidad. Son el símbolo de la lucha entre lo alto y lo bajo en el espacio, de la misma forma que el círculo -la serpiente enrollada- simboliza el ritmo del tiempo.⁴⁵⁸

La escalera se muestra como una ascensión simbólica. Y, así como representa la conquista de la verticalidad, supone además, aparte del hecho físico y evolutivo, un acercamiento a lo trascendente. De la misma manera, también propone un camino de descenso que lleva hacia el hombre visiones y mensajes de lo divino. La escalera es, por tanto, un lugar de tránsito

454 Frazer, James George, 1922 (trad. 1981, pp. 100-101).

455 Warburg, Aby, 1988 (trad. 2008, p. 19).

456 *Ibid.* (trad. 2008, p. 20).

457 Si equiparamos la casa al cuerpo humano -cuerpo/templo-, la parte superior representa el aspecto espiritual.

458 *Ibid.* (trad. 2008, p. 25).

adaptado al cuerpo o a las necesidades del mensajero o mediador. Al igual que sucede con el pájaro o la serpiente, la escalera simbólica aparece también, con el mismo significado que para los *pueblo* -“símbolo de la relación entre los mundos”⁴⁵⁹-, en numerosas culturas. Desde el dios egipcio Osiris, “a quien se invoca como 'el que está en lo alto de la escalera'”⁴⁶⁰ hasta la bíblica “Visión de la escala” de Jacob (Génesis 28, 12): “Tuvo un sueño en el que veía una escala que, apoyándose sobre la tierra, tocaba con su extremo en los cielos, y que por ella subían y bajaban los ángeles de Dios.”⁴⁶¹



Wenzel, Hollar (1607-1677): *Jacob's ladder. State 2* ⁴⁶²

Así, respecto a esta escalera o forma en zigzag, surge un aspecto interesante que Warburg ha ido poco a poco desenmarañando: la escalera supone un símbolo puente que se adhiere a otros símbolos, dotándolos de ciertas características y de certeras significaciones e intenciones religiosas. Si consideramos la imagen de la casa-universo de los *pueblo* y su

459 Cirlot, Juan Eduardo, 1958 (ed. 2008, p. 193).

460 *Ibid.* (ed. 2008, p. 192).

461 *Sagrada Biblia* (ed. 1972, p. 34).

462 University of Toronto Wenceslaus Hollar Digital Collection

tejado en forma de escalera, nos encontramos con la fusión de dos símbolos hacia los que Warburg realiza, al inicio de su conferencia, un acercamiento funcional y aparentemente casual: “Los pueblos indios están formados por casas de dos pisos a las cuales, a falta de una puerta en la planta baja, se accede por el techo mediante una escalera.”⁴⁶³ Pronto esta mera descripción es revestida por ricas capas de significado. El primero de los símbolos, la casa-universo, es un recipiente cosmológico que contiene el “mundo” creado por los *pueblo*, y no sólo eso, sino que cada casa supone para su morador “una imago mundi, [que] se sitúa simbólicamente en el 'Centro del Mundo'.”⁴⁶⁴ Además, el agujero en el techo de la vivienda no es solamente una medida práctica de defensa ante posibles ataques, sino que supone un ojo cosmológico comunicante. Representemos la siguiente situación hipotética: el indio penetra en su universo ayudado por una escalera que le permite trepar y entrar en su casa -conquista de la verticalidad, ascensión e inmersión en su organización cosmológica-. Una vez en el interior de la casa, y con todos sus objetos y fetiches, observa el cielo por la abertura del techo, a través del ojo cosmológico. Si traducimos este breve relato a imagen, una de las maneras de representar la unión entre el ojo que mira y lo mirado es dibujando el propio tejado de la casa como si fuese una escalera hacia lo trascendente, quedando así representada una unión más compleja entre el indio, su cosmología y lo divino. Los ejemplos de este tipo de matrimonio entre elementos simbólicos son numerosísimos, y se vuelven a encontrar en numerosas culturas.

Formas emparentadas con la escalera de un modo concreto son las montañas o construcciones arquitectónicas con escalones, como la pirámide egipcia de Sakkarah, los zigurats mesopotámicos o los teocallis de la América precolombina; se refunden entonces dos símbolos, el del “templo-montaña” y el de la escalera, significando que todo el cosmos es la vía de ascensión hacia el espíritu.⁴⁶⁵

De este modo, la elevación hacia el espíritu o lo numinoso mediante la mezcla de analogía y causalidad que supone el elemento simbólico ascendente unido al escalón, supone para Warburg uno de los impulsos o anhelos primordiales del ser humano.

463 Warburg, Aby, 1988 (trad. 2008, p. 16).

464 Eliade, Mircea, 1957 (trad. 1981, p. 37).

465 Cirlot, Juan Eduardo, *Op. cit.* (ed. 2008, p. 192).

El movimiento ascendente es el acto humano por excelencia, que busca elevar al hombre de la tierra al cielo: es el verdadero acto simbólico que confiere al hombre que camina la nobleza de mantener la cabeza levantada, mirando hacia lo alto.

La contemplación del cielo es la gracia y a la vez la maldición de la humanidad.⁴⁶⁶

3.3. Las danzas de los *pueblo*

Como hemos visto, y según Warburg, los *pueblo* se sitúan entre el pensamiento lógico y el pensamiento analógico o mágico. Por un lado, se encuentran cerca de la conexión o resonancia que el símbolo mantiene con la naturaleza, pero, por otro, su representación del símbolo recurre a elementos causales, como el hecho de ascender gracias a una escalera.

Los *pueblo* viven entre el mundo de la lógica y el de la magia, y su instrumento de orientación es el símbolo. Entre el hombre salvaje y el hombre racional, se sitúa el hombre de las interconexiones simbólicas. Para comprender este nivel de razonamiento simbólico, las danzas de los *pueblo* pueden ofrecernos algunos ejemplos.⁴⁶⁷

Warburg se ve atraído entonces no sólo por la refundición entre diferentes símbolos, sino también por los acontecimientos y experiencias activas de carácter mágico -las danzas e invocaciones de los indios-; mediante una relación activa y física con -y hacia- la naturaleza, y gracias a la interconexión simbólica, los *pueblo* transitan de lo mágico identificativo a lo lógico causal. Así, Warburg se transforma en un observador que trata de conciliar el aspecto mágico-asociativo -identificación mágica entre símbolo y significado- y el aspecto lógico-disociativo -equivoco entre el símbolo y su significado- de la cultura de los *pueblo*, sino que, además se convierte, a su manera, en un mediador que busca un diálogo comprensible y coherente entre dos culturas diferentes -un explorador de bagaje intelectual y artístico europeo que observa una cultura ajena y que establece un mapa de imágenes psicológicamente coherentes respecto a un relato que ha de explicarse en ambos ámbitos, el

466 Warburg, Aby, 1988 (trad. 2008, p. 26).

467 Ibid. (trad. 2008, p. 27).

que se acerca y el acercado-. Warburg se sitúa aquí bajo la sombra del ala de Vischer y su noción de símbolo como agente mediador, pero no sólo en una suerte de intercesión entre lo psíquico y lo cultural, sino también entre el otro y el otro diferente -estableciendo un relato de pretensiones holísticas y psicológicamente coherente-.

Pues bien, es en el baile de los indios donde Warburg encuentra el engarce entre la magia y la lógica, esto es, la invocación vehiculada por una visión sacramental del símbolo⁴⁶⁸ y dirigida a fines concretos; es esa danza del antílope que Warburg presencia en San Ildefonso la que llama su atención acerca de la pretensión de mimesis entre los indios danzantes y la que será su presa; un ritual donde aquéllos que bailan con máscaras y movimientos imitativos dejan de lado su identidad y se fusionan con su presa, anticipándose a lo que será el proceso de caza.



La danza del antílope en San Ildefonso⁴⁶⁹

468 Recordemos el ejemplo del misterio de la Eucaristía narrado por Gombrich: esto *es* eso. El vino *es* la sangre de Cristo.

469 *Ibid.* (trad. 2008, p. 29).

El ponerse la máscara durante la danza significa apropiarse espiritualmente del animal y anticipar miméticamente su captura. Esta ceremonia no tiene nada de lúdica: para el hombre primitivo, la danza de las máscaras significa, en el proceso de unión con lo extrapersonal, el mayor grado de sometimiento a una entidad extraña. Cuando, por ejemplo, el indio imita los movimientos y las expresiones del animal, no se introduce en el cuerpo de la presa para divertirse, sino para poder apropiarse mágicamente de un elemento de la naturaleza a través de una metamorfosis de su personalidad, algo que no podría obtener sin ampliar y modificar su condición humana.

En la pantomímica danza de los animales, la imitación es un acto de culto que expresa con la más alta devoción la pérdida de identidad, al lograr fusionarse con un ente extraño.⁴⁷⁰

Este baile, que parece dejar a un lado la piel y la identidad del danzante, propone una relación compleja con la naturaleza e implica un intento curativo de la atormentada y trágica fractura entre naturaleza y sujeto. De esta manera, los *pueblo* tratan de congraciarse con su animal tótem y con sus demonios mediante sus fetiches, sus máscaras y esa embriaguez del danzante que lleva a la desindividuación.

Después de la danza del antílope, Warburg asiste también a otra coreografía similar, una danza *humiskachina* -la danza del trigo- celebrada en Oraibi; y comienza a atisbar que hay un paganismo que atesora rasgos comunes a numerosas culturas, que pertenece a un supuesto amanecer del hecho cultural y que “extrae su forma mágico-ritual de los fondos de una humanidad elemental.”⁴⁷¹ De hecho, hay una parte paródica del ritual que llama poderosamente la atención de Warburg y le hace equiparar la danza de los indios con la tragedia griega.

Aparecieron seis figuras: tres hombres casi desnudos, pintados con barro amarillo y con el cabello atado como un cuerno, vestidos solamente con taparrabos. Después se aproximaron tres hombres vestidos con trajes femeninos. Mientras que el sacerdote y el coro femenino continuaban danzando y realizando sus oficios ceremoniales con tranquilidad e inquebrantable devoción, estos individuos comenzaron a presentar una aguda y grosera parodia de sus movimientos. Nadie se rio. Esta vulgar parodia era percibida, no como una

470 *Ibid.* (trad. 2008, p. 28).

471 *Ibid.* (trad. 2008, p. 40).

burla, sino más bien como una aportación por parte de los excluidos a la invocación de un fructífero período de cosecha.

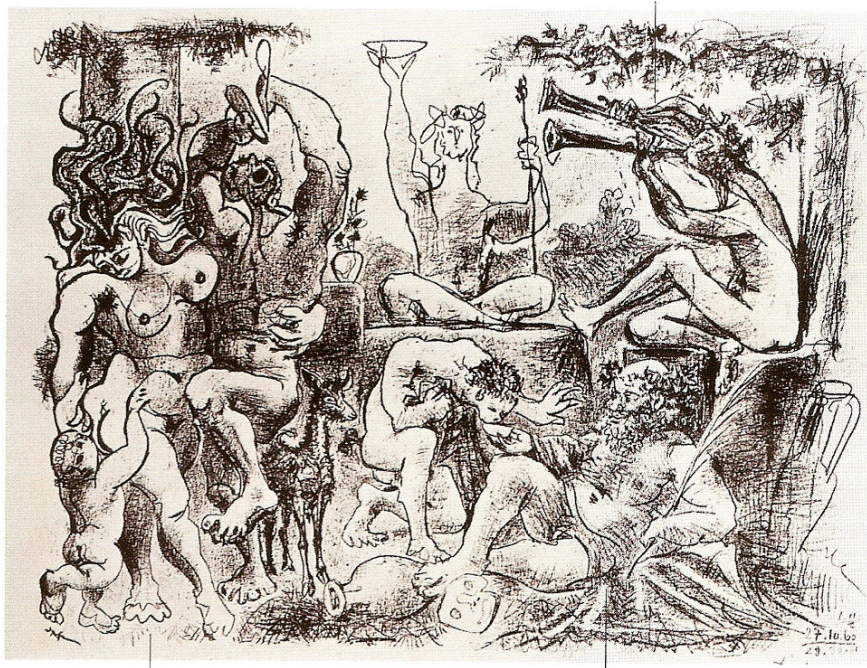
Todo aquel que entienda algo acerca de la tragedia griega, reconoce en esto la duplicidad del coro trágico y la figura del drama satírico: “Crecidos del mismo tallo”. El nacer y el perecer de la naturaleza aparecen como un símbolo antropomorfo, no como dibujo, sino como vívida y dramática experiencia de la danza mágica.⁴⁷²

Warburg observa ciertos paralelismos entre los parodiadores indios y los coros ditirámicos. Ambos de carácter satírico y burlesco, y dedicados a la exuberancia y la alegría pánica de la naturaleza. No es difícil apreciar la sombra del Nietzsche de *El origen de la tragedia* tras estas anotaciones, ya que para ambos la figura del sátiro está revestida de potencia dramática: “el griego dionisiaco [que] quiere la verdad y la Naturaleza en toda su fuerza -nos dice Nietzsche-, se ve metamorfoseado en sátiro.”⁴⁷³ Parece que es en la fuerza expresiva de esa polaridad entre tragedia y sátira donde se apoya la representación dramática que narra la infausta separación entre hombre y Naturaleza; y la máscara y la caricatura ridícula o satírica son, precisamente, los elementos que representan ese trauma de trágica conjunción donde conviven la seriedad representada -o dignidad impostada-y una pantomima que, desde un estíercol necesario, reclama su grandeza -en una postura mucho más terrena-. Lo irracional, lo que escapa a la luz, está representado precisamente mediante aquello simbólico, esa máscara que lo esconde y a la vez lo llama, mediando por ejemplo entre la necesidad contemplada de lluvia y aquella voluntad oscura que hace llover. Así, los sátiros excluidos pero imprescindibles cierran el ciclo del nacer -renacer- y el perecer de la Naturaleza, y representan una imagen antropomorfa que, huyendo de la escisión del hombre respecto a esa misma Naturaleza, revela “al hombre verdadero, el sátiro barbudo, que grita con júbilo a su dios.”⁴⁷⁴

472 *Ibid.* (trad. 2008, p. 41).

473 Nietzsche, Friedrich, 1872, (trad. 2000, p. 94).

474 *Ibid.* (trad. 2000, p. 93).



Picasso, Pablo: *Homenaje a Baco*, litografía, (1960, colección particular)⁴⁷⁵

3.4. El ritual de la serpiente

Después de asistir a la danzas del antílope y *humiskachina*, Warburg se encuentra con la ceremonia ritual que más impacto le produce: *El ritual de la serpiente*. Y, aunque no pudo asistir personalmente a la ceremonia, Warburg intuye la rica significación de ésta por medio de fotografías.

Se trata de una danza realizada en Oraibi y Walpi, donde los indios moki se enfrentan a la serpiente y la obligan “a obrar como propiciadora de los rayos y generadora de la lluvia.”⁴⁷⁶ Una de las particularidades de esta danza es que en ella participan los propios animales -las serpientes-, y no un simulacro de éstos. Así, la propia serpiente es utilizada como interlocutor, mensajero o mediador “para propiciar la lluvia”⁴⁷⁷. Las serpientes “son, por tanto, como santos de la lluvia vivientes y zoomórficos.”⁴⁷⁸

475 Ausoni, Alberto: *La música* (Barcelona: Mondadori, 2005) p. 107.

476 Warburg, Aby, 1988 (trad. 2008, p. 46).

477 *Ibid.* (trad. 2008, p. 45).

478 *Ibid.* (trad. 2008, p. 46).

Por lo que sabemos de la mitología de Walpi, este culto se remonta a las leyendas cosmológicas. Una de ellas relata la historia del semidiós Ti-yo, que desciende al inframundo para descubrir la fuente originaria del agua anhelada. Atraviesa los distintos kiwas de los soberanos del inframundo, siempre acompañado de una pequeña araña hembra, que permanece invisible sentada detrás de su oreja derecha, y lo guía -como un Virgilio indígena, que orienta a Dante en el infierno- en el viaje que lo lleva a atravesar los diferentes kiwas del averno, para culminar finalmente, tras pasar por las dos casas solares del Este y del Oeste, en el gran kiwa de las serpientes, donde obtiene el baho mágico para la invocación de la lluvia. Según la leyenda, Ti-yo regresa del inframundo con el baho y con dos serpientes hembras, con quienes engendra hijos-serpiente, criaturas muy peligrosas, que terminan obligando a las tribus a emigrar. De este modo, en el mito, la serpiente aparece como deidad meteorológica y, a la vez, como tótem responsable de las migraciones del clan.⁴⁷⁹

A partir del ritual de la serpiente de los Walpi, Warburg continúa estableciendo paralelismos entre los *pueblo* y las antiguas culturas paganas.

Sin embargo, resulta que en Grecia, justo en el país donde se originó la civilización europea, hace dos mil años se practicaban rituales tan extravagantes como los que hoy podemos observar entre los indios.⁴⁸⁰

Para ello traza un recorrido por ciertos ritos y lugares comunes donde la serpiente ostenta un papel crucial. Recuerda, por ejemplo, el “culto orgiástico a Dioniso, [donde] las Ménades también bailaban con serpientes vivas”⁴⁸¹. Y alude al papel de “espíritu del mal y de la tentación” que el reptil representa en el en el Antiguo Testamento o que ostenta la “antigua Tiamat en Babilonia”⁴⁸². También evoca el conjunto escultórico del *Laocoonte*, donde el áspid “estrangula al sacerdote y a sus dos hijos, convirtiéndose así en la personificación por antonomasia del sufrimiento humano”⁴⁸³ y llevando a cabo así la venganza de los dioses.

479 *Ibid.* (trad. 2008, pp. 47-48).

480 *Ibid.* (trad. 2008, p. 48).

481 *Ibid.* (trad. 2008, p. 48).

482 *Ibid.* (trad. 2008, p. 49).

483 *Ibid.* (trad. 2008, p. 50).

Warburg establece un recorrido a lomos de la serpiente que es sacrificada por los acólitos de Dioniso, de aquella equívoca que viene a tentar y traer la desgracia -esa criatura poseedora de una lengua bífida y lisonjera que “en el árbol del Paraíso, como origen del mal y del pecado, rige el curso de los eventos del universo bíblico”⁴⁸⁴, de esa otra que representa una “fuerza destructiva infernal”⁴⁸⁵ y es instrumento de venganza divina contra ese adivino que intuyó el engaño de Ulises... es decir, de una serpiente demoníaca que forma parte esencial de aspectos trágicos inherentes a diversas culturas. Y a la vez, dando cuenta de esa multivalencia en la que la serpiente se presenta como símbolo de ricos y excesivos significados, también encarna de manera antagónica “la filantrópica y transfigurada belleza clásica.”⁴⁸⁶

Asclepio, dios griego de la salud, tiene como símbolo una serpiente que enrolla su bastón. Este dios muestra los rasgos característicos que califican al salvador del mundo en el arte plástico de la Antigüedad.⁴⁸⁷

Animal subterráneo que tiene relación con el mundo de los difuntos y con las fuerzas telúricas, ofidio nacido de un huevo -desligado de la madre- que muda de piel y renace, “es el alma extinta de los difuntos que prevalece y reaparece en forma de serpiente”⁴⁸⁸ -en el culto a Asclepio-; símbolo de la conciliación de opuestos y de la rotación cíclica de la vida y la muerte -Ouroboros-:

El regreso desde el subsuelo, que es lugar donde descansan los muertos, en combinación con su facultad para renovar su piel, convierte a la serpiente en el símbolo más natural de la inmortalidad y de la resurrección de una enfermedad o de un peligro mortal.⁴⁸⁹

484 *Ibid.* (trad. 2008, p. 56).

485 *Ibid.* (trad. 2008, p. 49).

486 *Ibid.* (trad. 2008, p. 51).

487 *Ibid.* (trad. 2008, p. 51).

488 *Ibid.* (trad. 2008, p. 51).

489 *Ibid.* (trad. 2008, p. 51).



Ménade danzante de un relieve naótico. Paris, Louvre ⁴⁹⁰



Estatua de Asclepio. Atenas, Museo Arqueológico Nacional

490 *Ibid.* (trad. 2008, p. 49).



La historia bíblica “La serpiente de bronce” -Números 21, 4-9- tiene mucho que ver con la noción de la regeneración -muda de piel-, ya que la gente de Israel que había sido mordida por las serpientes venenosas enviadas como castigo divino sanaba al mirar al ofidio de bronce.

La serpiente crucificada mantiene un evidente paralelismo con el bastón de Esculapio: “el principio ctónico y femenino dominado por el espíritu.”⁴⁹¹ Si las serpientes vivas son el castigo divino, el áspid simbólico que Moisés coloca en el asta restituye la vida -unión del principio masculino y femenino-.

Bourdon, Sebastián (1616-1671): *La serpiente de metal* (Museo Nacional del Prado)

Pero, aunque siendo un conocedor de la gran diversidad de significaciones que la serpiente ha atesorado a lo largo de numerosas culturas, Warburg busca, como ya nos tiene acostumbrados, y más allá de las diferentes y anecdóticas manifestaciones concretas de la serpiente a través de diferentes historias y culturas, aquello que subyace en el porqué de su riquísima multivalencia, esto es, por qué el principio interpretativo impulsado por ciertos y profundos mecanismos psíquicos utiliza a este reptil como protagonista en tantos relatos.

El eterno retorno de lo primitivo es la expresión de la estructura anacrónica de la imagen que tanto buscaron Warburg, Freud o Nietzsche y que los psiquiatras y antropólogos han cerrado

491 Cirlot, Juan Eduardo, *Op. cit.* (ed. 2008, p. 408).

en torno al inconsciente. En efecto, con la serpiente mítica de Warburg los artistas americanos trataron de invocar el retorno de lo reprimido de Freud o el lado dionisiaco de las artes apolíneas de Nietzsche.⁴⁹²

Remitiéndonos a la biografía de Warburg no es de extrañar que el mismo elemento que tan poderosamente le llamó la atención en su juventud, la serpiente, siga fascinándole y marcando una constante en su devenir personal e intelectual. Aquella atracción por lo trágico de la expresión que comienza con el conjunto escultórico del *Laocoonte*, y que recorre subterráneamente sus estudios sobre el *Quattrocento* italiano, desemboca en lo que, para él, tuvo que ser una suerte de revelador reencuentro. De esta manera, llevado por el longitudinal movimiento de una serpiente-*pathos* que recorre diferentes contextos histórico-geográficos -y también por el movimiento transversal que atraviesa obras, ritos, narraciones e imágenes de, y en, un mismo tiempo-, Warburg sitúa al reptil como protagonista crucial del “símbolo trágico más poderoso”⁴⁹³ -a través de su papel demoníaco como “fuerza destructiva infernal”⁴⁹⁴ en diferentes historias mitológicas e imágenes- y como eje sobre el que articular y responder la pregunta: “¿cuál es el origen de la destrucción elemental, de la muerte y del sufrimiento en el mundo?”⁴⁹⁵

Para Warburg, haciéndose eco de ciertos aspectos del Nietzsche de *El origen de la tragedia*⁴⁹⁶, la imagen de la serpiente es vista como una alianza entre aquello aterrador y extraño y esa autoconciencia que es capaz de observarse a sí misma desde un modo imaginativo e inevitable -desde los ojos de la serpiente-. La imagen del reptil configura un vehículo que emerge de lo telúrico, lo enterrado y lo oscuro por ese ojo cosmológico mediante el que los indios observan, a través del agujero circular de sus tejados, el cielo y la luz; una imagen velo que sirve de lugar de paso entre aquello trágico o patológico -impersonal- y una redención autoconsciente siempre perseguida, multiplicándose y transmitiéndose -*Nachleben*- por lo imposible de su concreción.

492 Repollés Llauradó, Jaime, 2009, p. 9.

493 Warburg, Aby, 1988 (trad. 2008, p. 50).

494 *Ibid.* (trad. 2008, p. 49).

495 *Ibid.* (trad. 2008, p. 60).

496 Nietzsche, Friedrich, *Op. cit.* (trad. 2000, pp. 60-62).

Hemos visto en Lüdingworth, cómo el pensamiento cristiano recurre a la iconografía pagana para expresar la encarnación del dolor y de la redención. Podríamos decir que, ahí donde el impotente sufrimiento humano comienza a buscar la salvación, la serpiente como imagen y como explicación de la causalidad no puede estar muy alejada. La serpiente merece un capítulo propio dentro de la filosofía del “como si”.⁴⁹⁷

A través de esa noción de redención queda claro que, si bien no es un irracionalista, sí es cierto que “el 'paganismo' [se convierte] en algo vivo y real”⁴⁹⁸ para un Warburg que, por medio de su experiencia antropológica, y para terminar, establece una comparación entre el indio y el americano contemporáneo en la que este último resulta perdedor. Obviamente no un perdedor en el plano concreto y material, pero sí en una dimensión espiritual y en esa contemplación simbólica de la naturaleza, ya que el arrogante americano contemporáneo, al que él llama irónicamente el tío Sam, es un constructor de simulacros -de velos sobre velos- que viene a escamotear, o incluso a destruir, tanto “el cosmos” como “el pensamiento mítico y simbólico”⁴⁹⁹.

Pude capturar, en una foto al azar que tomé en las calles de San Francisco, al conquistador del culto a la serpiente y del miedo a la tormenta, al heredero de los nativos y de los buscadores de oro que desplazaron al indígena: el Tío Sam. Lleno de orgullo y con su sombrero de copa, ambula por la calle frente a la ondulada imitación [la palabra imitación está aquí cargada de intenciones, bien podría subrayarse con el epíteto de barata] de un edificio antiguo, mientras que por encima de su sombrero se extiende el cable eléctrico. Mediante esta serpiente de cobre, Edison ha despojado del rayo a la naturaleza.

La serpiente de cascabel ya no causa temor al americano contemporáneo: lejos de adorarla, trata de extinguirla. Lo único que hoy se le ofrece a la serpiente es su exterminio. El rayo apresado dentro del cable y la electricidad prisionera 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. [...].

497 Warburg, Aby, 1988 (trad. 2008, p. 60).

498 Gombrich, E. H., *Op. cit.* (trad. 1992, p. 95).

499 Warburg, Aby, 1988 (trad. 2008, p. 64).

Como un Prometeo o un Ícaro moderno, Franklin y los hermanos Wright, 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.⁵⁰⁰



Warburg, Aby: *El Tío Sam* (Londres, The Warburg Institute, 1896)

Se puede apreciar como Warburg echa mano de esa ecuación de Usener en la que impresiones sensoriales y pensamiento lógico son aspectos inversamente proporcionales, suponiendo algunos adelantos técnicos -como la electricidad o el teléfono- no ya la supresión y desaparición de esas impresiones, sino la del propio terreno donde suceden. El surgimiento psicológico e histórico de ciertos conceptos lingüísticos, religiosos y míticos que se supone están en la base de la génesis espiritual traslada su rastro desde la naturaleza

⁵⁰⁰ *Ibid.* (trad. 2008, p. 64).

circundante -la serpiente- a un cielo tecnológico -en ese cable que atrapa y comprime al rayo-, pasando de aquello que ejercía su huella de manera sensitiva e inmediata a una abstracción conceptual que, en su concreción, aleja ese otro mundo otrora posible, bosquejado ahora sólo a través de excrementos -en los sueños y en el ensueño del arte-.

4. Conclusiones de la Parte I

Dos de los trabajos de Warburg han sido analizados aquí y, aunque sean los más tempranos, presentan ya todos los síntomas de lo que fue el devenir de su idiosincrasia intelectual; tanto su tesis sobre Botticelli como su estancia entre los indios *pueblo* nos permiten zambullirnos en esa búsqueda común a todos los relatos warburguanos -bajo una cierta óptica, siempre un mismo relato-: el cómo emerge cíclicamente en ciertas manifestaciones del espíritu esa simbología antigua y pagana que transcurre y sobrevive -*Nachleben*- paralelamente al devenir de la historia cultural; es decir, cómo es ese entendimiento entre el proceso psíquico y la coherencia que éste busca a través de un cierto orden de elementos pregnantes, y cómo este proceso resulta, por medio de la imagen, en formas de representación psicológica de aquel nudo trágico -*Pathosformeln*- que trata de conciliarse con la Naturaleza o de reconciliarse con el contexto cultural e histórico del otro.

Ya desde el excesivo movimiento en la representación de esos ropajes ondulantes que Warburg percibe en su viaje a Florencia en 1889 -ropajes cuya fuerza expresiva, como apunta Gombrich, hacen tomar conciencia a Warburg de que, al contrario de lo que postulaba Lessing en su *Laocoonte*, ni la escultura ni la pintura son medios sincrónicos⁵⁰¹-, encontramos ese anhelo de llegar, huyendo de anteriores concepciones balsámicas e idealizadas, a esas fórmulas patéticas -las posteriores *Pathosformeln*- presentes en ciertos motivos accidentales de la imagen. En la ciudad de los Medici, y partiendo desde la toma de conciencia de esas profundas experiencias con y a través de aquellas imágenes que habían marcado su más tierna infancia,⁵⁰² vemos cómo comienza a explicitarse para Warburg que el conflicto trágico inherente al hombre y a la búsqueda de su propia identidad se atisba en ciertos motivos o mecanismos gráficos excesivos que, con cierta regularidad, se re-generan mediante la representación figurada. Ese movimiento excesivo que Warburg observa en la escultura florentina del *Quattrocento* será ya desde entonces, para él, “un medio adicional

501 Ya hemos visto cómo ese movimiento expresivo viene serpenteando, esperando para emerger desde una antigüedad pagana; y cómo en las diferentes manifestaciones imaginativas de una misma época -en este caso del *Quattrocento*- se da, en esa transversalidad de unos mismos o análogos motivos representacionales, una superposición de tiempos que implica necesariamente el relato de un movimiento anterior, de un vínculo. Esto es, independientemente de esa representación alegórica e ilusionista que los ornamentos accidentales -paños, cabellos, serpientes...- hacen del propio movimiento -que una lectura superficial podría considerar sincrónica- está ese otro movimiento profundo representado.

502 Acordémonos de las ilustraciones de Bertall y de las visiones en torno a las estaciones de la cruz.

de caracterización psicológica⁵⁰³ que vendrá a dar cuenta de la intimidad entre imagen y sujeto.

Pero es en su tesis sobre Botticelli donde Warburg concreta y tamiza esos aspectos que le van a acompañar durante el resto de su vida investigadora. Por un lado, cae en la cuenta de que algunos elementos accesorios se convierten en fondo simbólico y dejan de ser meros ornamentos, y además surge ante sus ojos la figura de la ninfa -desde ese rapto de Cloris por parte de Céfiro en la *Primavera* hasta aquellas imágenes de una posible Simonetta Cattaneo-, un personaje que a partir de entonces le servirá como importante hilo conductor en indagaciones posteriores. Por otro lado, y ahora a un nivel metodológico, vemos cómo, gracias a la excusa que le proporcionan el *Nacimiento de Venus* y la *Primavera*, Warburg despliega todo lo aprendido hasta la fecha, desde aquellas experiencias iniciáticas con la imagen hasta ese amplio marco epistemológico compuesto por la combinación de diversas influencias intelectuales: desde la problemática acerca de la representación del *pathos*, del gesto violento o del exceso emocional en Lessing, desde lo abismático y la convivencia de lo polar -Dioniso y Apolo- en Nietzsche, desde el maestro Burckhardt y su visión cultural a través de imágenes, o desde la búsqueda filológica de Usener, hasta aquellas ideas de Vignoli, Vischer y Lamprecht acerca de la *personificación* y la empatía -*Einführung*-, de la naturaleza del símbolo y del enfrentamiento -o conciliación, según se mire ese vínculo que se establece por medio de esa intimidad inevitable- entre el artista -psique individual- y la cultura a la que éste pertenece -mimbre psico-social-.

Pues bien, a través de ese bosque de poderes puesto en juego en su análisis sobre Botticelli, Warburg llega, y nosotros con él, a una suerte de conclusiones que representadas en cuatro tesis establecen de manera visible el particular mapa-atlas por dónde habrán de transitar sus posteriores derroteros intelectuales; entretejiendo esas experiencias e influencias que marcan su infancia y su juventud académica con su proceso en torno a Botticelli y con esas conclusiones a las que finalmente llega -las cuatro tesis-, podemos aventurarnos, a continuación, a apuntar algunas generalidades que supondrán el mínimo común denominador de todos los futuros estudios que Warburg lleve a cabo:

Tanto las experiencias individuales como las colectivas pueden ser ordenadas y recordadas a través del dinamismo psíquico inherente a ciertos motivos contenidos en la imagen. Estas

503 Gombrich, E.H., *Op. cit.* (trad. 1992, p. 54).

experiencias son sujeto, además, de una construcción inevitable y cultural que ha de responder a una característica inherentemente humana: la necesidad de establecer relatos psicológicamente coherentes que, de alguna manera, nos explican -ya sea a través de la aparición de ilustraciones paganas, perversas o subversivas previamente observadas en la primera infancia,⁵⁰⁴ o de la creación y recreación histórica de lo mitológico, o de motivos e imágenes que viajan y son traídos a otra época desde una Antigüedad histórica y pagana, o de la identificación mágica respecto a esas impresiones sensoriales producidas por fenómenos pavorosos naturales⁵⁰⁵...-. El hombre se convierte así, a través de una imagen que le completa y que en un eco interno hace de mediadora con aquel mundo representado, en animal simbólico -en ambos órdenes: simboliza y es símbolo- e histórico -se relata a sí mismo-. Paradójicamente, esa imagen pretérita que viaja, late y se transmite en el tiempo es sujeto, también, de un relato suprahistórico -un relato inefable y humano que, otra vez, viene a componernos⁵⁰⁶-.

El caso de Botticelli es el de un artista que representa obras alegóricas y que, en cierto modo, suprime la mimesis del mundo natural en favor de otro mundo mítico idealizado, pero, como es obvio, esa represión no es completa, y no sólo en los decorados o en algunos modelos -como Simonetta- sino también en aquello otro natural -ya sea una pulsión, un *pathos* trágico o un transcurrir psicobiológico⁵⁰⁷- que surge a través de esos resquicios representados por ciertos motivos en un movimiento excesivo y dionisiaco; unos motivos que son simbólicamente pregnantes y, como hemos visto con Warburg, depositarios tanto de una experiencia psíquica personal como de una experiencia de reconciliación con esa psique colectiva que, condicionada por un determinado *Zeitgeist*, ordena ciertos actores en relatos generales, psicológica y culturalmente coherentes -como sucede con los relatos mitológicos-. De este modo, la imagen es leída como un espacio polar de confrontación dinámica entre lo dionisiaco y lo apolíneo, entre aquello trágico e inefable y su salida luminosa -*Pathosformeln*- hacia la reminiscencia de un hecho psíquico común -gracias a la *Einführung*-; un espacio donde la repetición de ciertos motivos ornamentales a través de

504 Recordemos una vez más las ilustraciones contenidas en *Pequeñas miserias de la vida conyugal* de Balzac.

505 Como observará después, en su experiencia con los *pueblo*.

506 Esta idea aparecerá de manera clara y concreta en el *Atlas Mnemosyne* de Warburg, proyecto al que está dedicada por entero la *Parte II* de esta investigación.

507 Recordemos aquel proceso psicobiológico *a priori*, aquel principio interpretativo responsable de la *entificación* y la *personificación* de las que habla Vignoli, véanse las pp. 80-92.

diferentes épocas -*Nachleben*- es susceptible de convertirse en fondo simbólico, pero donde se corre el peligro, a la vez, de que esos gestos o movimientos excesivos se conviertan en elementos de aquello formal que será incesantemente manoseado y repetido por otros artistas -como ocurre en ciertos manierismos, ya sean estos conscientes o inconscientes-.

En cuanto a su viaje iniciático por tierras norteamericanas, nos encontramos a un Warburg ciertamente hastiado de esa inacción que supone el bucear en archivos y en imágenes ya canonizadas -“cansado del mundo visual de la Vieja Europa”⁵⁰⁸- y que trata de buscar una iconografía cohesionada con la vida y el funcionamiento de la cultura a la que pertenece; y esto es precisamente lo que encontrará, como hemos visto, en su acercamiento a las costumbres, ritos e imágenes de los indios *pueblo*. Warburg ve “en los indios de Nuevo Méjico un estadio de civilización que se correspondía con la fase de paganismo de la antigua Grecia superada con el surgimiento del racionalismo.”⁵⁰⁹ Pero ese “paganismo” está claramente influido por aspectos que él probablemente quería -o creía- apreciar, es decir, por ideas preconcebidas y condicionadas emocional, cultural e históricamente.

Por un lado, tenemos la apreciación de Peter Krieger, según la cual Warburg está condenado a realizar su visita a los indios no ya por un interés intelectual, sino por un impulso psicológico, un afán de aventura que tiene su raíz en su niñez, cuando escapaba de una situación complicada -la grave enfermedad de su madre- gracias a la lectura de novelas de indios. Esta consideración, suponiendo que se aproxime a la verdad, tiñe el viaje de Warburg y su visión de los indios con una sensación de libertad. Libertad personal del que escapa -Warburg-, y la pretendida y romántica libertad que respira ese otro desconocido: un pueblo de mentalidad mágica, pagana y sin contaminar.⁵¹⁰

Por otro lado, Warburg se ve influido por las lecturas de esos pioneros que a finales del s. XIX viajan a tierras “indígenas” para realizar trabajos de campo, y por ese ambiente cultural romántico del que participa y que preconiza una pretendida universalidad de los anhelos humanos primigenios; anhelos que la sofisticada Europa habría escondido o reprimido y que

508 Krieger, Peter, *Op. cit.*, p. 246.

509 Gombrich, Ernst, *Op. cit.* (trad. 1992, p. 95).

510 Si bien el propio Warburg advierte en su conferencia *El ritual de la serpiente* de que la cultura de los *pueblo* fue contaminada -primero por el catolicismo hispano católico y después por la educación norteamericana, en Warburg, Aby: *El ritual de la serpiente*, p. 13-, hay un factor coyuntural independiente que es, para él, decisivo en el desarrollo de la cultura de los *pueblo*: la escasez de agua. En torno a esta carencia giran las imágenes, ritos y ceremonias más importantes de una comunidad que considera a la serpiente como deidad meteorológica central. Las danzas con estos reptiles sirven a Warburg para establecer esa analogía entre el paganismo de la antigua Grecia y el de los *pueblo*.

serían más patentes en culturas menos evolucionadas.⁵¹¹ Warburg establece así un supuesto paralelismo entre el paganismo de la Antigüedad clásica y el de estas culturas primitivas. No en vano encabeza su conferencia de la serpiente con el texto:

Como un viejo libro enseña,
Atenas y Oraibi son parientes.⁵¹²

Cita tomada literalmente del Fausto de Goethe:

Es una vieja historia: Desde Harz hasta la Hélade, todos son parientes.⁵¹³

Esa pretensión de Warburg de que la cosmología y las costumbres paganas de los *pueblo* puedan hacernos entender, mediante un supuesto paralelismo con el paganismo de la Antigüedad, la evolución que se produce entre unas creencias primitivas y el hombre europeo moderno -sofisticado y civilizado-,⁵¹⁴ es tan ambiciosa como problemática. Si bien muestra hallazgos y analogías interesantes -por ejemplo la curiosa conexión, vehiculada a través de la serpiente, entre la danza del antílope y las ménades danzantes griegas-, no se llega, a un nivel simbólico concreto, a ninguna conclusión definitiva. La serpiente, aún siendo un elemento común en los relatos y costumbres de numerosas culturas, no viste siempre la misma piel; símbolo telúrico o celeste, vertical o circular, de muerte o curación, más bien evidencia ese exceso de significados imposible de cerrar que es inherente al símbolo. Pero, aún pudiendo partir de un supuesto erróneo, las lecturas realizadas por Warburg no caen en la trampa de tratar al símbolo como un elemento pleno o cerrado, sino que lo observan como manifestación, depositario y motor dinámico de un inconsciente que no sólo retorna, sino que camina paralelamente a la historia de la imagen -y, como veremos en su *Atlas Mnemosyne*, de la historia cultural-. Podríamos decir que las aportaciones ligadas al viaje norteamericano de Warburg suman nuevos significados e interpretaciones a

511 Resulta interesante a este respecto releer el final de su conferencia sobre *El ritual de la serpiente*, donde habla del Tío Sam como orgulloso y arrogante destructor del cosmos y del pensamiento simbólico y como culpable de que el mundo se dirija hacia el caos -pp. 179-180 de este texto-.

512 Warburg, Aby, 1988 (trad. 2008, p. 8).

513 Goethe, Johann W., 1808-32 (trad. 1999, Parte II).

514 Freedberg, David, 2013, pp. 48-49.

ciertos elementos simbólicos, enriqueciendo de manera válida no sólo la lectura de éstos, sino también aportando una idiosincrasia y unas maneras hermenéuticas muy personales. A partir de sus experiencias previas con la imagen -esas que se remontan a su niñez-, y después del cierto hastío que en un momento dado le producen las imágenes de la vieja Europa, se podría afirmar que Warburg vuelve a encontrar en los *pueblo* una intimidad viva y compartida entre sujeto, imagen y mundo natural; aunque, como siempre, la naturaleza de esta relación trata de eludir cualquier clarificación certera o evidente. Que hay un impulso psíquico en la imagen es evidente, pero la extirpación de éste, es decir, la clasificación, explicación y ubicación para un mismo tipo o motivo de forma figurada como portador de un mismo y universal impulso sigue siendo problemática. Pero, más allá de la aplicación de los conceptos heredados de Vignoli o de Vischer acerca de la vida interior de los elementos del mundo que nos rodea y de la naturaleza de ese vínculo simbólico que con ellos establece la imagen, Warburg propone un aspecto totalmente nuevo: retuerce el tiempo de manera que la Antigüedad se encarna, a sus ojos, en una cultura viva. Es decir, pese a todos los problemas que esto conlleva, su viaje a tierras de los *pueblo* es también un viaje en el tiempo en el que, aunque Warburg no puede despojarse de sus propios ropajes, surgen ciertas analogías que, a la manera de un nuevo relato mitológico contado por un Odiseo ya de vuelta -la conferencia de *el ritual de la serpiente*-, no pueden sino dar cuenta de un tiempo horizontal y plano -el de los indios- y de otro tiempo vertical que evoluciona -el de los europeos, el de Warburg-; esto es, se produce un desencuentro entre dos tiempos sin vínculos entre uno y otro, en un conflicto irreconciliable de no ser porque Warburg quiere encontrar entre ellos un puente simbólico mediante unas imágenes comunicantes. Sea este puente sólido o ilusorio carece en realidad de importancia, ya que el relato que establece no deja de pertenecernos y conformarnos; en una narración resultante que por discontinua no deja de mostrar esas latencias y *supervivencias* que Warburg atribuye a la imagen, surge una historia que vuelve a través de la construcción activa y poética, sea ésta más o menos cercana a la realidad, tanto del tiempo de los indios como del de la Antigüedad pagana. Y es ahí, en las prácticamente ilimitadas posibilidades de nuevas adiciones poéticas a la historia, donde reside la vigencia de la propuesta de Warburg.⁵¹⁵

515 Esta aproximación resulta crucial para entender su *Atlas Mnemosyne*, objeto de análisis de la *Parte II* de esta investigación.

Fuera ya de su viaje, y hablando de manera más general, es sugerente examinar las maneras hermenéuticas del propio Warburg, ya que él mismo resultará en una imagen especular de aquello que busca. Por eso, al seguirle a él y a sus objetos deseados a través de sus propios estudios, da la impresión de que éstos son susceptibles de ser considerados como depositarios de lo que él mismo concede a la imagen. Es decir, la forma imaginativa de sus textos acarrea consigo un fondo más que tentador a la intención hermenéutica -la nuestra-. Estableciendo una analogía con la imagen, en Warburg, y a través de Warburg, aparece la aparentemente sencilla idea de que la forma de sus textos es también depositaria y a la vez constitutiva del sujeto; se asume que el no contemplar la posibilidad interpretativa, aún partiendo de supuestos problemáticos -sirva como ejemplo el paralelismo entre el paganismo de los indios y el de la Antigüedad clásica-, lleva a un inmovilismo que poco se acerca a la importancia real que la figura de Warburg es capaz de atesorar -ya sea por él mismo o por lo que a él pueda atribuirse-. Si la interpretación es comprensible por y desde el otro, es válida en la medida en que puede aumentar la complejidad del relato posible;⁵¹⁶ esto es, las imágenes o las obras de arte dejan de ajustarse a ideas y miradas concretas -véase, por ejemplo, la huida que emprende el movimiento excesivo y ornamental respecto de aquella utópica idea de serena grandeza que Winckelmann atribuía a la Grecia clásica- y pasan a formar parte de distintas y cambiantes narraciones; escapan de esas miradas que las circunscriben a un ámbito estético determinado -con sus ideas de cómo han de ser- y se comportan como superficies que permiten atisbar diversos fondos donde los elementos meramente formales y canónicos no pueden servir ya de contención. Es decir, la imagen ya no puede eludir nuevas y abiertas interpretaciones y a nadie escapa que, en tanto mayores sean las capacidades interpretativas del receptor, mayor será la significación de la forma a él presentada. Al reproducir, regenerar o copiar una forma no es sólo mera forma lo que se transmite. Por eso, una conclusión fundamental a la que se llega de manera inevitable cuando acompañamos a Warburg es que la imagen, aunque sea la mera copia formalista de un artesano -caso de algunas imágenes de los indios *pueblo*-, no es nunca más un cascarón vacío, sino que es depositaria de un recorrido antropológico: una historia que concierne a su propio desarrollo, al desarrollo de los individuos que imaginan, y, por supuesto, al funcionamiento del mecanismo psíquico que busca la solución mediante el hecho

516 Con esto se puede caer en el peligro que supone esa suerte de relativismo en el que todo vale. El debate que esto pueda suscitar, aunque interesante, queda fuera de los objetivos de esta investigación.

representacional. En el proceder hermenéutico de Warburg se aprecia claramente la correspondencia, la búsqueda de conciliación entre su trayecto vital y el recorrido antropológico de aquellas representaciones que le incumben; esto es, la reciprocidad en cómo Warburg y la imagen se interpretan y reinterpretan.

Warburg personaliza esa fractura que se da entre comprensión y explicación, entre experiencia y traducción, entre impulso y jerarquización u orden de elementos inefables -emergentes desde el caos-. Es esta una de las causas que hacen atractivo su pensamiento, ya que éste no encierra, no acorrala al objeto del que trata ni al sujeto a quien se dirige; siempre hay una rendija, una salida o una inconexión que impregna de una cierta cualidad poética tanto las interpretaciones del propio Warburg como las interpretaciones que cualquiera pueda hacer de sus textos. Éstos, por la no explicación completa, suponen una derrota fundamental, pero también múltiples y pequeñas victorias -tantas como interpretaciones-. Lo mismo sucede con la obra de arte y con la imagen: configuran artefactos o representaciones radiales en los que nunca se ha de encontrar un centro, pero que sí lanzan esa serpiente-rayo, la misma que no asfixia del todo el conjunto escultórico del *Laocoonte* y que transita por la vida y textos de Warburg.

Ya sea a través de Botticelli o con los *pueblo*, la recurrencia a los motivos de la Antigüedad pagana rastreada por Warburg responde, más allá de cualquier contexto histórico concreto, a una búsqueda necesaria acerca de esas reminiscencias de lo común inefable. Aquello que manifestado mediante el impulso de representar en imagen reclama un rescate desde un supuesto pasado cultural -convertido en presente arcaizante-, y que, además, no sólo no es interpretado por Warburg, sino que, precisamente, convierte a éste en sujeto de su interpretación -se da una energía psíquica de doble sentido-. Esta es una de las ideas más interesantes que aparece en los trabajos de Warburg. Si observamos su *Atlas Mnemosyne* -algo que haremos posteriormente, en la *Parte II* de esta investigación-, o su recurrencia a las imágenes de su niñez o a las pertenecientes a la Antigüedad pagana, y como éstas recurren a su vez a él mismo para interpretar lo que ha de ver en Botticelli o con los indios *pueblo*, veremos que la absoluta modernidad de Warburg no radica en sus análisis iconográficos -de los que, por otra parte, gusta de zafarse en cuanto encuentra elementos de mayor significación-, sino en la superposición de tiempos permitida por el transcurrir de esa energía psíquica que construye relatos psicológicamente coherentes en una frontera en la

que no pueden convivir a la vez, sino dinámicamente, distintas épocas; esto es, en el sujeto fracturado que se refugia en ese Warburg que se mira recíprocamente desde varios tiempos diferentes.

Parte II

El Atlas Mnemosyne, Aby Warburg como generador de sentidos

5. Aby Warburg y su contexto interpretativo

Como hemos visto anteriormente, frente a las habituales crónicas sobre la vida y obra de los artistas, y frente a los conceptos ideales de proporción, belleza, grandeza o decadencia que se aplicaban tradicionalmente a las obras de arte, el trabajo de Warburg propone el análisis de modelos psíquicos y simbólicos. Pero las ideas que Warburg despliega en sus estudios no tratan de romper la hegemonía que, en cuanto a historia del arte, mantienen Winckelmann, Vasari o Lessing, sino que, imbuidas de nuevas visiones escapan hacia otra capa de significación totalmente moderna. Esto permite la entrada de un, como veremos, no tan nuevo actor: la vida anímica o psíquica atribuida a la imagen. Un actor que vuelve a provocar el caos dentro de una imagen que había sido supuestamente ordenada.

Hay varios ejemplos previos a Warburg que hacen intuir la presencia de lo anímico en la imagen, y no sólo en el campo de la historia del arte. Por un lado tenemos al Lessing de *Laocoonte* o *De los límites de la pintura y la poesía*. Por otro, nos encontramos con el entusiasmo de Herder acerca de la expresión de la vida histórica tamizado por las ideas de Lamprecht, uno de los maestros de Warburg. Ambos precedentes, entre otros menos obvios, confluirán en un Warburg que convierte la imagen, sea ésta considerada o no como artística, en receptor, depósito y transmisor simbólico de una subterránea corriente psíquica o anímica. La imagen deviene así en un caleidoscopio de complejas tensiones psíquicas, tensiones que no tienen otra puerta de salida y cuya liberación cristaliza en la representación imaginativa que da muestra, tanto de un *pathos* íntimo, como de un *pathos* colectivo. El tiempo representado pasa de ser un momento anecdótico, o de grandeza, o de belleza cristalizada, a pertenecer a un devenir anímico; y es a partir de Warburg que desde lo evidentemente representado se buscan las huellas del transcurrir de un *pathos* imaginado. Si bien ya en el propio Lessing y en su *Laocoonte* se atisba el hecho representacional como simulacro -esto sucede, de alguna manera, cuando Lessing da ciertas claves acerca de como ha de ser la conjunción entre trampantojo y emoción para que una obra resulte bella o verdadera-, la imagen nunca había estado más cerca de la toma de conciencia sobre su propia naturaleza como con Warburg. Como no es extraño suponer, esta concepción de la imagen suscitó en su momento un cierto recelo, ya que representa una visión tangencial respecto a los conceptos convencionales. En cualquier caso, Warburg no se encuentra

aislado. Paradójicamente, en un contexto histórico en el que las ciencias del espíritu han de buscar legitimidad científica, se cuela en algunos excéntricos la sospecha de que ciertos modelos epistemológicos ya aceptados, y pretendidamente objetivos, son insuficientes. Es decir, esta búsqueda e irrupción de nuevos modelos y métodos interpretativos que afectó a la manera de pensar las imágenes respondía a un eco que también resonaba en otras disciplinas. Como se verá a continuación, una de estas disciplinas mantenía un estrecho vínculo con el espíritu warburguiano, y será fundamental en su evolución.

A finales del s. XIX, parecía que la historia de la cultura debía demostrar ante la historia política que sus investigaciones eran pertinentes dentro de la misión científica de la historia.⁵¹⁷ Sin embargo, había, en pleno debate entre la historiografía política y la historia de la cultura, personajes singulares situados más allá de toda discusión, y para quienes, desmintiendo a Hegel, lo real venía, ya desde el romanticismo, dejando de ser racional. Uno de estos excéntricos era Jacob Burckhardt. Como no podía ser de otra manera, las renovadoras visiones que Warburg traía consigo contenían sus propios fantasmas, sus propias vivencias y supervivencias, y es una de estas presencias la que, fundamentalmente, ayudará a Warburg a pasar de intérprete imaginativo a generador de sentidos; el espíritu warburguiano encontrará una resonancia íntima en la figura de un Burckhardt que, curiosamente, no viene del mundo de la historia del arte, sino del de la historia de la cultura.

6. Jacob Burckhardt y la historia de la cultura

Para Burckhardt, la historia de los acontecimientos políticos y de una evolución social modelada por el poder y por supuestos hechos significativos no es suficiente.⁵¹⁸ La identificación del espíritu con el estado y la materialización de éste a través de la fuerza de la razón realizada como voluntad propuesta por Hegel no le satisface.⁵¹⁹ Revelando ecos schopenhauerianos, escapa además de la influyente sombra de *De civitate Dei*, de San

517 Cassirer, Ernst, 1957 (trad. 1993, p. 320).

518 Una historia que relataría su transcurrir de una manera lineal, de acontecimiento en acontecimiento; siendo el acontecimiento precedente el que de alguna manera justifica el posterior. Además, es en los hechos que afectan a una parte minoritaria y muy concreta de la sociedad -el poder y su entorno como representación de la totalidad- donde se ubicaría ese transcurrir, generalizando y dejando de lado una mayoría de hechos que, seguramente, eran significativamente importantes.

519 *Ibid.* (trad. 1993, p. 325).

Agustín, obra que supedita el recorrido histórico al trazado establecido por un sentido y un plan divinos. A diferencia de Hegel o de Ranke, Burckhardt atisba en la historia un transcurrir orgánico y caótico, una voluntad ciega que no ha de responder a un plan maestro trazado de antemano. Para Schopenhauer la única manera de escapar de esa voluntad ciega estriba en el arte, y “también para Burckhardt reside el supremo valor del arte, como el de toda actividad libre del espíritu, en que nos libera de las duras faenas de la voluntad, del entrelazamiento con el mundo de los fines específicos y las "intenciones" individuales.”⁵²⁰ Fuera de la rueda del tiempo, de las intenciones, de la causa y del efecto, Burckhardt considera que “los artistas, poetas y filósofos tienen una doble función: exponer de un modo ideal el contenido interior del tiempo y del mundo y transmitirlo como un testimonio imperecedero a la posteridad.”⁵²¹ Esto implica que artistas, poetas y filósofos se mueven en una dimensión universal, en la que sus acciones se extienden a la totalidad del mundo.⁵²² Para Burckhardt el espíritu ha de adecuar sus propias oscuridades a la resonancia que éstas mantienen con el mundo. Y en esa adecuación, las obras de arte, o las imágenes, son mediadoras y depositarias de lo que no puede ser contado de otra manera; una inmanencia que no puede ser reconocida en otro lugar que no sea donde intiman imagen y hombre.

El espíritu, insatisfecho con los simples conocimientos, que son objeto de las ciencias especiales, y hasta con el conocimiento en general, materia de la filosofía, consciente de su ser complejo y misterioso, intuye la existencia de otros poderes que corresponden a sus propias fuerzas sombrías. Y descubre que el hombre se halla rodeado de grandes mundos que sólo hablan plásticamente a lo que hay de plástico en él: las artes.⁵²³

Como ya hemos observado anteriormente,⁵²⁴ y como observaremos con posterioridad, Warburg es, en algunos e importantes aspectos, un epígono aventajado de Burckhardt. La cualidad poética de la historia y el poder creativo de la imaginación serán aspectos fundamentales del método warburguiano. Las ideas de Burckhardt generan un marco adecuado para el cultivo del pensamiento sobre esas fuerzas sombrías del espíritu: lo

520 *Ibid.* (trad. 1993, p. 333).

521 Burckhardt, Jacob, 1905 (trad. 1961, p. 270).

522 *Ibid.* (trad. 1961, p. 270).

523 *Ibid.* (trad. 1961, p. 274).

524 Véase el capítulo 1.4. *La influencia de Jacob Burckhardt*, el las pp. 57-59 de este texto.

incomprendido o lo extraño, lo excéntrico o lo residual, lo nocturno o lo interno, lugares éstos donde precisamente se ubican las tensiones, las latencias, las recurrencias, las idas y venidas, las supervivencias *-Nachleben-* y las *Pathosformeln* que Warburg atisbará en la imagen. Así, desde esa imagen que, a ojos de Burckhardt, comprende de manera exclusiva algunos aspectos intrínsecamente humanos, Warburg trazará una búsqueda de recurrencias que actuarán como hilo de Ariadna en un entramado en el que una subjetividad, la suya, busca otras subjetividades que siendo representadas explícita y materialmente en -y mediante- la imagen, supongan, expresado en términos diltheynianos, la verdadera expresión de la vida anímica.

[...] la obra de un gran poeta o de un descubridor, la de un genio religioso o la de un filósofo genuino, no puede ser sino la verdadera expresión de su vida anímica; en la sociedad humana, tan llena de mendacidad, una obra semejante es siempre verdadera y, a diferencia de cualquier otra exteriorización en signos fijos, es apta para una interpretación completa y objetiva, y es ella la que arroja luz sobre los demás monumentos artísticos de una época y sobre las acciones históricas de los contemporáneos.⁵²⁵

Obviamente, también para Burckhardt la imagen y el arte arrojan luz sobre la vida histórica. Pero además, con ayuda de la intuición,⁵²⁶ él trata de poetizar la historia cultural a partir de las imágenes y de sus ecos antropológicos, ya que considera que hay aspectos consustanciales a la condición humana que, sin esa poetización, quedarían no sólo ocultos, sino que simplemente resultarían amputados o excretados. De manera similar, Warburg intenta, mediante sus modelos simbólicos, establecer relatos dinámicos y no-unívocos que, bajo la piel de las imágenes, poetizan hacia la aprehensión del conflicto trágico y existencial del hombre; de un hombre que, a su vez, imagina. He aquí la fundamental piedra de toque de ambas posiciones, un sujeto que funciona como una especie de demiurgo imaginativo.

525 Dilthey, Wilhelm, 1924 (trad. 1944, p. 324).

526 Recordemos como la intuición es un aspecto muy importante en Burckhardt, ya que es el vehículo que ha de utilizar la imaginación constructiva del historiador para lograr una visión plástica y poética de la historia. De hecho, él critica la metodología científica y empírica de ciertas tendencias históricas precisamente por carecer de ella.

Véanse los capítulos:

1.4. La influencia de Jacob Burckhardt, pp. 57-59.

6. Jacob Burckhardt y la historia de la cultura, p. 194.

No se trata ya de que las imágenes ocupen un lugar determinado de la historia o de la cultura, sino del contacto íntimo que las reúne con el sujeto que las imagina o las contempla, esto es, las imágenes serían representaciones de las fuerzas de la vida -Fichte-, “fuentes dinámicas e inagotables de toda forma de creatividad y significado.”⁵²⁷ La vida contenida en las imágenes no puede ser encerrada o comprendida en un marco formal, ha de ser, por el contrario, experiencia imaginativa de un sujeto viviente; pero eso sí, viviente e inevitablemente cultural. Por eso, en los análisis warburgianos sobre la imagen no sólo toma importancia lo fácilmente reductible a iconos, a eventos históricos o a referencias mitológicas, más bien, Warburg lee entre líneas una serie de relaciones que, conteniendo un exceso de significados, son compartidas íntima y no subjetivamente más allá del lugar común cultural.

Desaparecen las relaciones firmes de la autobiografía. Abandonamos el río del curso de la vida y nos sumergimos en el mar infinito.⁵²⁸

Con Burckhardt partimos desde la historia cultural hacia un relato histórico vertebrado por las imágenes. Warburg devolverá esa pelota y pasará mediante el estudio de la imagen a la construcción de una historia cultural.

7. Antecedentes, de Jacob Burckhardt hacia el *Atlas Mnemosyne*

La estructura [...] es un orden con arreglo al cual los hechos psíquicos se hallan entrelazados entre sí mediante una relación interna; cada uno de los hechos referidos así recíprocamente constituye una parte de la conexión estructural; la regularidad, por lo tanto, consiste en la relación de las partes en un todo.⁵²⁹

El capítulo que Heinrich Wölfflin dedica a Jacob Burckhardt en su libro *Reflexiones sobre la historia del arte* muestra la figura de un historiador peculiar. Profesor en la universidad

527 E. Palmer, Richard, 1969 (trad. 2002, p. 132).

528 Dilthey, Wilhelm, *Op. cit.* (trad. 1944, p. 277).

529 *Ibid.* (trad. 1944, p. 19).

de Basilea, Burckhardt no planteaba sus clases de historia del arte de un modo sistemático, sino que mostraba a sus alumnos un “amasijo policromo y desigual de fotografías, láminas, grabados sobre madera, en una suma no poco considerable y adquirido todo por sus propios medios; [así que,] de todas formas, era precisa la elocución completamente maravillosa del conferenciante para hacer hablar a estas hojas.”⁵³⁰

¡Cómo recuerda esta visión del Burckhardt profesor al proyecto inacabado de Aby Warburg, el *Atlas Mnemosyne*! Éste está compuesto por paneles llenos de imágenes que, al igual que sucedía en las clases de Burckhardt, también suscitan, y necesariamente establecen, un hilo narrativo, un relato. Quizás sea a partir de Burckhardt cuando se toma en consideración el hecho de que ciertas interpretaciones, ciertas concreciones que subyacen, unen y dan sentido a las imágenes, suponen un nexo de unión entre el arte y su propia supervivencia a lo largo de la historia. Siendo, además, que las imágenes configuran al sujeto, y que éste, a su vez, dota a éstas de un sentido enseñado pero subjetivo. De todas maneras, entre las clases de Burckhardt y el Atlas de Warburg se da una diferencia fundamental. Burckhardt hacía hablar a las imágenes con su propia voz, llevando a sus espectadores hacia lugares intencionados mediante su elocución. Él trazaba el camino por el que los alumnos debían transitar mientras contemplaban el paisaje de imágenes propuestas. Sin embargo, en lo que respecta al Atlas Mnemosyne, el asunto es bien diferente, ya que Warburg murió antes de completarlo y apenas tuvo tiempo de dar voz a su Atlas -los problemas interpretativos que esto supone se tratarán posteriormente-.⁵³¹

Volviendo a las similitudes, y como se ha dicho anteriormente, con Burckhardt, y después con Warburg, se inaugura una particular búsqueda histórica que utiliza las imágenes como fuente, y que indaga en la unión entre la historia de la cultura y una cierta simbolización activa depositada en la imagen. Georges Didi-Huberman une, en una misma sentencia, la búsqueda de ambos: “no hay una historia posible sin una historia de la cultura, no hay historia de la cultura sin una *historia del arte* abierta a las resonancias antropológicas y morfológicas de las imágenes.”⁵³²

530 Wölfflin, Heinrich, 1941 (trad. 1988, p. 153).

531 Véase 8. *El Atlas Mnemosyne como oráculo de la memoria*, en las pp. 201-206 de este texto.

532 Didi-Huberman, Georges, 2002 (trad. 2009, p. 97).

Bajo este prisma, la imagen va a suponer, además de un apéndice del relato histórico, una revelación inherente al ser.⁵³³ Convertida en objeto de conocimiento y en experiencia estética, se constituye no solamente en un objeto perteneciente al mundo, sino también, en un oráculo que muestra otro mundo que nos habla y nos comprende. Y es a esa comprensión hacia donde propenden las investigaciones warburguanas y sus procesos interpretativos, de ahí la coherencia de generar, mediante imágenes, una suerte de atlas de la memoria cultural que espera ser dotado de sentido, interpretado. Pese a la multivocidad de contenidos de la imagen, lo significado, totalmente transmitido en imágenes -no hay forma sin contenido-, va a constituir un universo dinámico pero, a la vez, recorrido por una suerte de espina dorsal. Es decir, Warburg presenta y representa una columna vertebral de la memoria, tanto de la suya como de la del otro, de manera concreta, articulada mediante su Atlas. El *Atlas Mnemosyne* incita así a un juego poético de los significados mediante una constelación de imágenes presentadas y representadas por una especie de demiurgo, el propio Warburg. Partiendo entonces del juego propuesto, y comoquiera que sea la historia que el jugador construya a través de las imágenes presentadas, la inevitable relación de sentidos que concretará su relato, que es también el relato del otro -el hombre histórico⁵³⁴-, habrá de pertenecerle a él y a su propia imagen. El juego poético consiste en que, aunque la construcción activa de las imágenes dadas pueda resultar en contenidos unívocos, no sólo son estos, obviamente, los únicos contenidos posibles. Y, aunque hay tantos o más contenidos como sujetos que imaginan poéticamente, también, fuera ya de todo relato, está lo significado, la imagen-forma, ese mundo con una dinámica propia. Hay, por tanto, dos aspectos: un relato que se explica -que nos explica y que nos explicamos- y una experiencia inherente al ser.

En un sentido más prosaico, una misma imagen contiene mensajes que respondiendo a ciertas intenciones pueden tomar una u otra dirección -a la manera traviesa o aviesa de Hermes-, a lo que hay que sumarle, citando las palabras de Ingarden, que “es imposible establecer con claridad y exhaustividad la multiplicidad infinita de determinaciones de los objetos individuales representados en la obra, con un número finito de palabras y frases”,⁵³⁵

533 La sombra de los profesores Usener y Lamprecht planea sobre esta inmanencia.

534 Dilthey, Wilhelm, *Op. cit.*, (trad. 1944, p. 318).

535 Ingarden, Roman, 1989, p. 37

esto es, la imagen contiene necesariamente un sustrato que excede al sujeto y que, a la vez, lo comprende.⁵³⁶

Un historiador, o alguien que observe la historia con un mínimo detenimiento, ha de admitir que la construcción de relatos históricos responde a unos procesos dinámicos que no están exentos de poesía -de intuición, como diría Burckhardt.⁵³⁷ Considerando los casos de Lamprecht, Burckhardt o de Warburg, quienes bajo la piel de la imagen veían una cierta conexión psíquica pregnante más allá del sujeto perteneciente a un determinado ámbito histórico-geográfico, es claro que, además de remitir a hechos, descripciones y/o acontecimientos representados, la imagen también suscita complejas cuestiones sobre su propia naturaleza⁵³⁸ y, por extensión, sobre la nuestra.

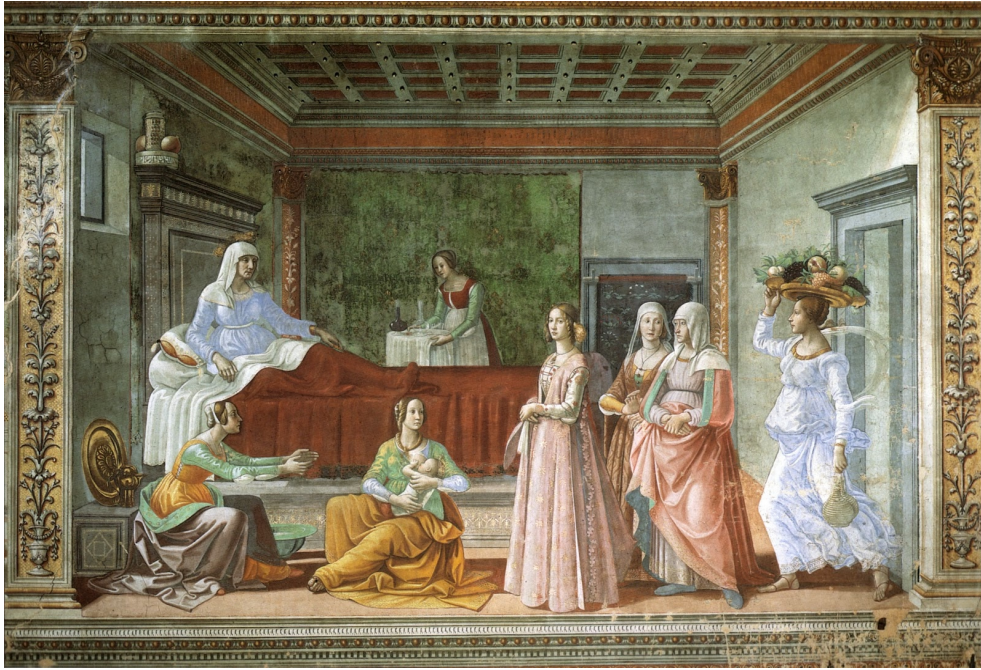
A veces en conflicto con la anécdota que parece narrar, la imagen enseña algunos de sus mecanismos transformadores, esos que estéticamente pretenden una conexión intrínseca con el espectador, con quien interpreta. Obsérvese, por ejemplo, la discordante ninfa de ondeantes vestidos de la que Warburg habla en sus borradores sobre los frescos de la capilla Tornabuoni.⁵³⁹

536 Nótese la relación con la idea de Lamprecht acerca del sujeto psico-individual que trata de expresar la plenitud anímica de lo psico-social.

537 Esto no es nada nuevo. Nótese el título de la autobiografía de Goethe *Poesía y Verdad*.

538 Por ejemplo, ¿quién es el sujeto del relato, el hombre por la imagen o la imagen por el hombre? ¿qué es anterior, lo representado o la imagen que representa? ¿cómo se produce la conexión del modo de representar con lo representado? ¿las fuerzas, sentimientos o sensaciones que encontramos en una imagen, qué correspondencia guardan respecto a los narrados, ya sea esto ficticio o pretendidamente veraz? ¿es capaz una imagen de representar un hecho que no ha existido y hacerlo pasar por veraz -imagen como generadora de realidad-? ¿qué es lo transformado en imagen, cómo, por qué y por quién?...

539 Gombrich, E.H., *Op. cit.* (trad. 1992) p. 111.



Ghirlandaio, Domenico: *Nacimiento de San Juan Bautista*. Florencia, basílica Santa Maria Novella, capilla Tornabuoni. 1485-1490.

Otros mecanismos, sin embargo, permanecen ocultos. Estos últimos quizá ni siquiera residan en la imagen, sino que pueden ser susceptibles de ser recreados en ella por parte del intérprete; esto es, en la cristalización de lo transformado, la forma contenida en la imagen se excede a sí misma y se relaciona con el ser y el mundo real. La imagen establece así una conexión psíquica con quien la imagina.

Todo esto, y probablemente mucho más, es lo propuesto en el tablero de juego formado por el Atlas de Warburg.

8. El Atlas Mnemosyne como oráculo de la memoria

Podría decirse que al Atlas Mnemosyne supone el último e inacabado proyecto de Warburg. El término inacabado tiene aquí dos connotaciones. Por una parte, un sentido prosaico, ya que el Atlas no llegó a completarse debido a la muerte de Warburg en 1929. Por otra, y como iremos viendo, el dar al Atlas una forma definitiva, acabada, supone una contradicción

inherente respecto a su manera de ser concebido y a su razón de ser; en realidad, su estado consustancial no puede ser otro que *inacabado*.

Warburg comenzó a trabajar en su Atlas sobre 1924. Formalmente, éste consiste en una serie de paneles de madera cubiertos de tela negra sobre los que se sitúan fotografías y material gráfico diverso, desde reproducciones de cuadros hasta anuncios publicitarios y periódicos. A pesar de su heterogeneidad, las imágenes de cada panel pretenden responder a una misma temática. La intención de Warburg era presentar así un mosaico formado por ciertas imágenes que, ofrecidas a uno o a varios espectadores, proporcionen un lugar desde el que contemplar la historia de la cultura; esto es, un espacio de contemplación y reconstrucción de la memoria.

En esta revisión activa de la memoria (*Mnemosyne*), el Atlas funciona como un ente dinámico que puede encerrar, según el propósito de su configuración y según quien sea su espectador, diferentes órdenes, diferentes énfasis y diferentes relatos.

La necesariamente incompleta síntesis que ofrece *la fuente de la memoria* warburguiana resulta en un exceso de significados que, aún dentro de un orden, contiene una cantidad de relatos inagotable. Por eso, toda una serie coherente de términos pueden arropar al Atlas: inacabado-inacabable, no terminado-interminable, indeterminado-indeterminable, no abarcado-inabarcable, etc. Formando, eso sí, conjunciones que aúnan en una lógica cristalina lo proyectante con lo proyectado. Esto, más que suponer un problema, que también, implica una riqueza que ha permitido al Atlas -y por ende a Warburg- resurgir de manera cíclica en diferentes versiones-reencarnaciones, pues al depender crucialmente del que lo interpela, lo interpreta y lo analiza, el Atlas siempre encuentra una nueva vigencia.

En cuanto al asunto de cómo acercarse al Atlas, Gertrud Bing⁵⁴⁰ apunta que éste iba a ir acompañado de uno o dos tomos de texto.⁵⁴¹ Esto habría sido de gran ayuda tanto de cara a su interpretación como al esclarecimiento de algunas de las intenciones de Warburg. De todas maneras, con estas aclaraciones o sin ellas, surgen de modo inevitable diferentes vertientes desde las que abordar el Atlas. Tenemos la última versión que dejó Warburg -instantánea del momento en el que se encontraba su trabajo-, las posteriores

540 Historiadora del arte alemana muy ligada a Warburg. Bibliotecaria de la temprana *Biblioteca Warburg de Ciencias de la Cultura -Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg-* fue, junto con Fritz Saxl y el propio Warburg, un pilar fundamental en el desarrollo del posterior *Instituto Warburg* de Londres -the *Warburg Institute-*, del que llegó a ser directora durante diez años -de 1954 a 1964-.

541 Warburg, Aby, 2003 (trad. 2010, p. V).

interpretaciones que surgen de sus acólitos y las versiones e interpretaciones tardías de personas ajenas a su círculo. Por poner algún ejemplo, aparte de las dos versiones del Atlas realizadas por Warburg y sus colaboradores, en 1928 y 1929 respectivamente, están las versiones que en 1937 llevaron a cabo Gertrud Bing y Ernst Gombrich, o las ya posteriores como la exposición *Mnemosyne* de Marianne Koos, Wolfram Pichler, Werner Rappl y Grudrun Swoboda en 1994, o la exposición comisariada por Georges Didi-Huberman en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (26 noviembre, 2010- 27 marzo, 2011).⁵⁴²

Con estos antecedentes, necesariamente ha de surgir, por último y para riqueza del texto, una vertiente bastarda e inevitable: un destilado a partir de todas las anteriores. Es decir, el Atlas funciona inevitablemente como un inmenso laboratorio de experimentación en un continuo e inacabado *work in progress*.

Pero, aunque el proyecto que representa el Atlas es ambicioso y tiene un marco epistemológico elástico, Warburg acota algunos aspectos que quizás a ojos de algunos pudieran parecer pretenciosos, mostrando una cierta modestia respecto a su propuesta.

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.⁵⁴³

542 También resulta interesante resaltar, de la mano de Didi-Huberman y por medio del catálogo que elaboró para la exposición en el Museo Nacional Reina Sofía -*Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* (2010-11)-, las “otras” revisiones del *Atlas Mnemosyne*:

“Desde Warburg, no sólo el atlas ha modificado en profundidad las formas -y por ende, los contenidos- de todas las “ciencias de la cultura” o ciencias humanas, sino que ha incitado además a gran número de artistas a repensar por completo, en forma de compilación y de remontaje, las modalidades según las cuales se elaboran presentan hoy las artes visuales. Desde el *Handatlas* dadaísta, el *Album* de Hannah Höch, los *Arbeitscollagen* de Karl Blossfeldt o la *Boîte-en-valise* de Marcel Duchamp, hasta los *Atlas* de Marcel Broodthaers y de Gerard Richter, los *Inventaires* de Christian Boltanski, los montajes fotográficos de Sol LeWitt o bien el *Album* de Hans-Peter Feldmann, toda la armadura de una tradición pictórica hace explosión.”

En Didi-Huberman, 2010-11, p. 18.

543 Warburg, Aby, 2003 (trad. 2010, p. 3).

La humildad de Warburg es llamativa, en tanto que no debía rendir cuentas a nadie; no trabajaba para la academia y, además, debido a la holgada situación económica de su familia, no necesitaba de un mecenas ante el que justificarse. Parece ser la propia seriedad que él otorgaba a sus estudios la que le imponía esa humildad. Una humildad que sin afectar al propósito de su trabajo hace hincapié en dos aspectos fundamentales. El primero es la toma de conciencia respecto a la necesidad de limitar su punto de partida: un inventario limitado en el espacio -el propio Atlas- y en el tiempo -remitiéndose hacia el Quattrocento, aunque no exclusivamente-, y que conocía de manera indiscutible. El segundo es una cierta accesibilidad; Warburg se servirá de diferentes estrategias en la pretensión de que los modelos por él propuestos sean comprensibles e inteligibles, tratando de que muestren de manera cristalina su transcurrir histórico.

Esta actitud es recogida por Fritz Saxl en una carta que éste envía a la editorial B. G. Teubner, en 1930, con motivo de la posible publicación del Atlas de Warburg -recordemos que Warburg muere en 1929-. Saxl indica que “en el centro de su trabajo [el de Warburg] está el arte del Quattrocento florentino claramente articulado en las principales personalidades que lo representan: Boticelli, Ghirlandaio, Filippino Lippi, Mantegna, etcétera.”⁵⁴⁴ También apunta que Warburg realiza una especie de teatralización en la que rodea a estos personajes centrales de figuras secundarias pero no menos importantes -Lorenzo de Medici, poemas de Lucrezia Tornabuoni, Francesco Sassetti...-. Este tipo de introducción histórica, según Saxl, hace posible que se puedan leer ciertos hechos, ideas y modelos, estableciéndose así una historia comprensible a través de las imágenes. “De ese modo se nos hacen inteligibles los hombres en los que se operó aquella recepción de la Antigüedad.”⁵⁴⁵

Aunque mayoritarias, las imágenes realizadas por artistas del Quattrocento no son las únicas que presenta el Atlas. Por poner un ejemplo, en el panel número setenta y siete del Atlas aparecen reproducciones de cuadros de Delacroix, así como fotografías de campeonatos de golf e imágenes publicitarias.

544 *Ibid.* (trad. 2010, p. XVI).

545 *Ibid.* (trad. 2010, p. XVI).



La campeona de golf Erika Sellschopp, panel 77 del Atlas

Esto indica que, si bien los estudios de Warburg se centran en el período renacentista y aledaños, también usa imágenes de otras épocas, mezclando géneros y tiempos, con la intención de establecer ciertos “valores expresivos conservados en la memoria en su función técnica de modelos comprensibles.”⁵⁴⁶ Aquí se aprecia la sombra de un Burckhardt que, mediante la intuición, generalizaba ciertos aspectos que se repiten, o conectan, diferentes tipos de expresiones artísticas y literarias de una época. Un tipo de búsqueda intuitiva que da lugar a esquemas, a motivos repetidos una y otra vez en diferentes tiempos, ámbitos y formas de expresión, pero pertenecientes a un mismo *Zeitgeist*.

Los estudios que Warburg había ido realizando a lo largo de su vida le llevaron a encontrar ciertos modelos formulados mediante la imagen, modelos cuyo valor usaría y ordenaría después, en su Atlas, mostrando su transcurrir dinámico a través de diferentes géneros y, en

⁵⁴⁶ *Ibid.* (trad. 2010, p. 3).

su caso y a diferencia de Burckhardt, distintas épocas históricas y diversos mimbres psico-sociales.

9. De la historia cultural hacia la historia de la propia imagen

Como ya se ha apuntado, el Atlas de Warburg tiene un claro predecesor en algunas maneras de Burckhardt, pero no es menos cierto que, partiendo de una diferencia significativa, descubre un nuevo territorio de juego. Si bien Burckhardt utiliza la imagen como vehículo para indagar en la historia cultural, las pesquisas de Warburg van también en otra dirección. Para él la imagen no sólo va a representar un medio sino, a la vez, un fin en sí mismo. Un fin expresivo repleto de interioridades, de intersticios trágicos, de inherencias. A todo lo dicho sobre el Atlas de Warburg y su relación con la historia cultural hay que sumarle entonces esa búsqueda que Warburg emprende exclusivamente en la imagen. Ésta va a narrar no solamente la historia de la cultura, sino también la historia de su propio desarrollo, de su evolución y de su representación a través de la historia. La imagen es testigo de un modo necesario e inherente al hombre de plasmar y construir el mundo que le rodea. Viajar ayudados, acompañados y aconsejados por la imagen nos explica, de alguna manera, en relación con la cultura. Sin embargo, viajar hacia el interior de la imagen nos pone en comunicación con el hombre que imagina, esto es, supone un viaje hacia el interior del hombre. De este modo, las imágenes suponen un puente hacia la cultura porque hacen imaginar, pero también pueden proponer un viaje hacia su propia idiosincrasia -y, por lo tanto, hacia la nuestra-. Ambos caminos podrían resultar convergentes.

En definitiva, la imagen puede ser enfocada desde el pensar que su forma y su fondo son una y la misma cosa. El modo en que narra la imagen, o la narración contenida en la imagen, sólo puede ser puesto en juego por ella. Es decir, aquello que es puramente imagen habla íntimamente con el hombre imaginativo.

Las diferentes problemáticas y dificultades que surgen y asaltan a Warburg durante su búsqueda hacia el interior de la imagen -dificultades que, por otro lado, son las de todo el mundo- son evidentes y, como el propio Atlas o la propia imagen, inacabadas e inacabables. Por eso, para que su trabajo sea inteligible, ha de establecer ciertas regularidades sobre las

que trabajar y apoyarse: unos modelos comprensibles, unos motivos repetidos a través de la historia de la representación en imágenes. Obvia y fatalmente, lo que es exclusivamente imagen va a escapar a todo este trampantojo, pero es precisamente ahí donde está el juego. Un juego que nos involucra y conecta una y otra vez con la ilusión del obtener un sentido completo, circular y autónomo. Un juego que Warburg acota en su tablero-Atlas para ver cómo una y otra vez se vuelve a escapar la supuesta profunda verdad encerrada en la imagen. Y, paradójicamente, es en esta observación de la fuga donde radica todo el sentido del juego.

10. *Mnemosyne*, un Atlas motivico

Las intenciones de Warburg se muestran en una Introducción que escribió en 1929 para su Atlas. “*Mnemosyne* quiere ser ante todo un inventario de los modelos antiquizantes preexistentes [...]”⁵⁴⁷ Pero ese *ante todo* es engañoso, ya que, en realidad, lo que Warburg se propone es mucho más ambicioso. Para él la representación artística es un espacio conciliador donde conviven el individuo y el caos exterior. La imagen ostenta una *función anticaótica* donde se dan la mano la *fantasía vibrante* y la *razón apaciguadora*.⁵⁴⁸ A partir del inventario de imágenes que supone el Atlas, Warburg propone un viaje por modelos imaginativamente expresivos más allá de la anécdota que parecen contar; un viaje que tiene “como objeto propio la historia psicológica, ella misma ilustrativa, del espacio entre impulso y acción.”⁵⁴⁹ La imagen es depositaria, entonces, de una distancia propia que parte de un impulso-necesidad psicológico y acaba en un resultado representativo y representado. El espacio de interés warburgiano consiste en esa tierra de nadie indefinida entre esos dos polos; ese territorio que, comprendido en modelos antiquizantes preexistentes, busca una excusa narrativa para salir a la luz.

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

547 *Ibid.* (trad. 2010, p. 3).

548 *Ibid.* (trad. 2010, p. 3).

549 *Ibid.* (trad. 2010, p. 3).

ménade griega, o cuando la criada que porta un cesto con frutos de Ghirlandaio [véase el cuadro de la p. 201] acude presurosa al estilo de una Victoria, conscientemente imitada, de un arco de triunfo romano.⁵⁵⁰



El baile de las ménades. 120-140 d.C., copia romana de una obra del escultor Calímaco, finales del s. V a.C. (Museo del Prado)



Boticelli, Sandro: *Tentación de Cristo de* (detalle). Roma, Vaticano, Capilla Sixtina, 1481-1482.



Relieve del Arco de Constantino. Trajano coronado por Victoria.



Ghirlandaio: *Ibid.* (detalle)⁵⁵¹

⁵⁵⁰ *Ibid.* (trad. 2010, p. 3).

⁵⁵¹ Por otro lado, hay un panel de *Mnemosyne* dedicado por entero a esta *ninfa-portadora* -el 46-. Es una figura interesante, ya que, aunque establece un paralelismo con la figura de Atlas, su carga es liviana y vaporosa -incluso puede danzar con ella-. Es una figura contrapuntística y establece un binomio entre

De todas maneras, la excusa narrativa que soporta los modelos -o a la inversa- es necesaria en las intenciones de Warburg, ya que le ayuda en su pretensión de desenmascarar y desnudar los impulsos patológicos reales. Por una parte encuentra en las imágenes una supuesta celebración de la *afirmación de la vida*, por otra, y en oposición, encuentra que esas imágenes son, también, representaciones de éxtasis, elevación y *negación del yo*.⁵⁵² En el primer caso la máscara interpretativa sirve para ocultar o maquillar el segundo; ya que éste relata actos que, en ocasiones, no casan con el prisma moral del que mira buscando lo que quiere encontrar. De hecho, con una *inversión energética*,⁵⁵³ la misma imagen pasa de lo patológico -lo orgiástico, el impulso, la despersonalización, la *barbarie...*- a ser, por ejemplo, un modelo ideal de virtud.

La propia Iglesia -nos dice Warburg- 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.⁵⁵⁴

Atlas como portador trágico que sufre y la ninfa como portadora danzante o flotante de liviana carga.

“En la poética general de Aby Warburg, la figura del Atlas acaso ocupe, a su manera, una posición simétrica a la de la Ninfa. Todo cuanto la *Ninfa* warburguiana -por ejemplo la bella sirvienta de Ghirlandaio en los frescos de Santa María Novella de Florencia, que Warburg dispone en una lámina de su atlas dentro de una serie que llega a incluir una fotografía de campesina italiana en el pueblo de Settignano [fig. 28]- transporta con generosidad sobre la cabeza como una antigua diosa de la Victoria, Atlas, en cambio, lo llevará a solas, casi sin fuerzas. Todo aquello que aparece como *ofrenda erótica* y como gracia -aun cruel- sobre la cabeza de la Ninfa, aparecerá como *destino trágico* y como sufrimiento sobre los hombros de Atlas.”

En Didi-Huberman, Georges, 2010-11, pp. 70-73.

552 Warburg, Aby, 2003 (trad. 2010, pp. 3-4).

553 *Ibid.* (trad. 2010, p. 4).

El concepto se explica por sí mismo en la cita de Warburg que se puede leer a continuación, en la misma página.

554 *Ibid.* (trad. 2010, p. 4).



Relieve del Arco de Constantino. Trajano luchando contra los dacios.

Como se puede apreciar, Warburg no busca historias que contar a partir de las imágenes, o, más correctamente, no sólo busca historias que contar. Si le interesa la representación de una historia es debido a que enmascara y, a la vez, evidencia unos impulsos patéticos. Impulsos que para él tienen pretensión de universalidad y que están presentes recurrente y cíclicamente en el trayecto histórico de la imagen. De ahí la búsqueda en la imagen de motivos o fórmulas similares para un mismo impulso patético a lo largo de la historia. Y de ahí, también, su interés por la revisitación que el Renacimiento hace de la Antigüedad pagana, ya que en el *Quattrocento* se re-generan los antiguos motivos paganos en una recurrencia que vuelve a mostrar la misma tensión trágica que estos escondían y esconden. Una misma tensión trágica que se repite motivica e independientemente de su coartada explicativa, aunque, como se ha visto, ésta ayuda a que sea más evidente.

Como es de esperar, el Renacimiento, al reanimar o devolver la vigencia a las obras de la Antigüedad pagana, lo hace desde una visión hija de su tiempo. Para Warburg esta visión tiene dos vertientes, “por un lado, [supone] 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.”⁵⁵⁵

Esta primera vertiente es interesante porque implica una mirada antropocéntrica que, aunque dirigida hacia los mismos objetos, escudriñaba otros horizontes; algo que afectaba de manera general al pensar y a la vida anímica de la época. Pero, y ya en la segunda vertiente, aparece la individualidad que, a la vez que se supedita a la común textura psicológica de la época, entra en conflicto con ésta produciendo una fragmentación psico-dinámica.

Quando este aliciente [la reanimación de las obras de la Antigüedad pagana] 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.⁵⁵⁶

Asumiendo que la creación consciente y sobria, apolínea, es lugar común donde pueden reunirse los sujetos erigidos culturalmente, esto es, de identidad conformada por un determinado mimbres psico-social; la acción del impulso autoenajenado, negación de ese yo construido por los demás, resultará en una fragmentación psico-dinámica respecto al supuesto *Zeitgeist* de la época. Estas ideas, mezcla heredada de Nietzsche y de Lamprecht, son las que habitan el lugar de interés de Warburg: los motivos antiquizantes y recurrentes que suponen el campo de batalla, o de conciliación (según se mire), entre sus conceptos de *negación del yo* y de *afirmación de la vida*.

La necesidad de tratar con el mundo de las formas correspondientes a valores expresivos predefinidos -procedan estos 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 pretende ser otra cosa que un

⁵⁵⁵ *Ibid.* (trad. 2010, p. 4).

⁵⁵⁶ *Ibid.* (trad. 2010, p. 4).

inventario de esas fórmulas demostrablemente preexistentes, que exigían del artista, o bien el distanciamiento, o bien la reanimación de esa masa de impresiones doblemente agrupadas.⁵⁵⁷

Entonces, uno de los pilares del Atlas Mnemosyne va a ser la representación de la recepción y evolución de valores expresivos preexistentes, paganos, antiguos, en un Renacimiento que, tamizado por imágenes, se convertirá en el espacio y el tiempo adecuados para la reanimación de los esenciales conflictos trágicos, de la inherente *entrega abismática*⁵⁵⁸ que suponen los “valores límite de la voluntad de expresión humana.”⁵⁵⁹ Pero para llegar a esta reanimación, primero hay que encontrar el cuerpo al que insuflar un sentido. Visto ya lo esencial del interés que la imagen suscita en Warburg, ahora hay que buscar aquellas imágenes que son representativas de esos valores expresivos. No es ya sólo lo que se busca en la imagen, sino que hay que acotar qué imágenes son adecuadas para los intereses de Warburg y de su Atlas. En el proceso cobra importancia el tratar de aproximarse a un conocimiento certero de cómo fue la transmisión de imágenes -concepto este ineludible si se habla de modelos que se repiten cíclicamente- y, obviamente, el indagar sobre ciertos aspectos íntimamente ligados a esta transmisión y referentes a un plano más técnico: el trabajo de los artistas, sus referencias y la propia representación y evolución técnica de las imágenes. En la introducción que Warburg escribe para su Atlas, en 1929, ya apunta algunos datos en esa dirección.

En el seno del Renacimiento se produce una recuperación y revisitación de cierta imaginería pagana y una evolución formal de la imagen, ambas al mismo tiempo. Esto da lugar a contradicciones esenciales y a una conciliación que no tiene por qué ser la más beneficiosa para la libertad del lenguaje artístico, muy supeditado todavía al *pathos imperial*.⁵⁶⁰

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

557 *Ibid.* (trad. 2010, p. 4).

558 *Ibid.* (trad. 2010, p. 4).

559 *Ibid.* (trad. 2010, p. 4).

560 *Ibid.* (trad. 2010, p. 4).

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, [...], 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 ejercer su 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 feroz ejército que galopaba en los muros de las estancias con el pretexto de la victoria de Constantino.⁵⁶¹

561 *Ibid.* (trad. 2010, p. 4).



En éste Panel 7 del Atlas Mnemosyne, cuya temática gira en torno a ese pathos imperial del que habla Warburg, se puede apreciar esa retórica prosaica pero de *cautivadora elocuencia* del triunfo romano. En las láminas que contiene aparecen el arco de Constantino, los relieves de Trajano, diversas imágenes de Niké, representaciones de la divinización del emperador, batallas, alzamientos y coronaciones, etc. Todo un mosaico dedicado a cómo la imagen es puesta al servicio del poder imperial.



della Francesca, Piero: *Victoria de Constantino sobre Majencio en el puente Milvio*, Leyenda de la Vera Cruz. Fresco de la Basílica de San Francesco en Arezzo, 1452-1466.

Esta “victoria oficial del Renacimiento tardío romano”,⁵⁶² nos dice Warburg, es tan obvia que, de alguna manera, ha ocultado al tradicional historiador europeo de los estilos el impacto real de la asunción y evolución de las imágenes en “el periodo entre Piero della Francesca y la escuela de Rafael [...]”.⁵⁶³ “[...] Una época en que comienza una intensa circulación internacional de imágenes entre el Norte [concepción nórdica-cortesana] y el Sur [italiana-humanista].”⁵⁶⁴

En realidad, lo que nos cuenta Warburg, y a lo que se propone poner remedio, es que la hermenéutica de la imagen ha de participar de una *sofrosyne*; una armonía acorde con la propia polaridad conciliada que supone la acción de crear la obra de arte. Si en la gestación de ésta última entra en juego un dinamismo que concilia los impulsos dionisiacos con la serena contemplación apolínea, en su interpretación ha de pasar algo parecido. Este tipo de hermenéutica, el aprehender aquella dicotomía entre fragmentación psico-dinámica y concentración en un supuesto *Zeitgeist*, o entre pathos impulsivo y acción ordenada y cristalizada que habita en la imagen, habrá de intentar comprender aquello que ha sucedido

562 *Ibid.* (trad. 2010, p. 5).

563 *Ibid.* (trad. 2010, p. 5).

564 *Ibid.* (trad. 2010, p. 5).

en una pretendida igualdad de condiciones; el acto de escudriñar y re-construir la obra que lleva a cabo el espectador debe mantener un cierto paralelismo con el acto del artista mientras crea -uno trata de ponerse en el lugar del otro, con la dificultad, por no decir imposibilidad, que este juego conlleva-, es decir, el espectador-creador debe conciliar la comprensión de sus propios impulsos patológicos con la concreción anticaótica que le presenta la imagen, ya que se corre el riesgo de que los aspectos psicológicos que tanto interesan a Warburg queden ocultos por lecturas superficiales, o grandilocuencias más prosaicas e *imperiales*, como sucede en el ejemplo sobre los relieves de Trajano que él mismo apunta.⁵⁶⁵ El comienzo de la conferencia que Warburg dio sobre Rembrandt, en 1926, ya apunta este interés que será, en realidad, la piedra angular de su Atlas Mnemosyne -Warburg comenzó a trabajar en éste desde 1924-.

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 que los tiempos se miran como un espejo”, [...]. 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 intente observar como principio, consciente o inconsciente, de selección en el tratamiento artístico de herencias antiguas conservadas en la memoria.⁵⁶⁶

Toda una declaración de intenciones respecto a lo que representó, representa y representará su Atlas Mnemosyne. Declaración que vuelve a evidenciar una de las dificultades más importantes del Atlas, si no la principal: la manera de delimitar o de representar esos

⁵⁶⁵ Véanse los relieves de Trajano pertenecientes al Arco de Constantino, p. 208 y p. 210.

⁵⁶⁶ *Ibid.* (trad. 2010, p. 173).

supuestos lugares armónicos que Warburg busca entre el éxtasis de la despersonalización del impulso y la medida de la imagen conscientemente representada. Esta gran, por no decir irresoluble, dificultad, lleva al Atlas a un nuevo territorio: el de ser no sólo un medio abierto siempre en juego y evolución, sino un fin en sí mismo. El propio Atlas es ya representación de lo que creemos y queremos que nos revele -Warburg incluido-.

11. Viaje por el Atlas, Warburg como vidente

Aquí se va a utilizar la edición española del Atlas Mnemosyne que, en el año 2010, publicó Ediciones Akal. Esta edición es básicamente la que Martin Warnke llevó a cabo con la colaboración de Claudia Brink en el año 2003, y presenta el Atlas siguiendo la misma disposición de paneles e imágenes que había utilizado Warburg en su última versión, en 1929.

Cuando se empieza a otear el Atlas, se cae en la cuenta de como va trazando un recorrido histórico ciertamente coherente. Una coherencia que se debe a la búsqueda de imágenes que, en conjunto, forman paneles que representan una voz general de su tiempo; un *Zeitgeist* o una generalización histórica desde la que acceder a los fragmentos individuales que en realidad lo componen. Estas imágenes-fragmentos, a su vez, se unen entre sí, a veces misteriosa pero siempre inevitablemente, para establecer ese relato más general; ya que, aunque Mnemosyne se presente como una literal fuente de la memoria que nos lleva desde lo común y general a lo individual-coherente, la verdad es que está compuesto precisamente al revés. En su realización, Warburg actúa a modo de vidente, ordenando visiones individuales y fragmentarias para encontrar un sentido que ha de propender, necesariamente, hacia una comprensibilidad histórica general. Para que esto funcione, las imágenes individuales, conciliación entre impulso y representación consciente, han de pertenecer de alguna manera, pese a ser fragmentos psico-dinámicos ordenados por Warburg, a una corriente general que establezca un relato histórico que no sólo concierne a esa voluntad individual que actúa como demiurgo generador de sentidos; es decir, el éxito del Atlas Mnemosyne depende de la medida en que Warburg, con sus imágenes, nos involucre a todos.

En Mnemosyne las imágenes no pueden subsistir por sí mismas. Demuestran que no son unidades plenas de sentido, como tampoco lo somos nosotros. Y por eso Mnemosyne siempre será un relato amoroso y comprensivo, pero inevitablemente inacabado.

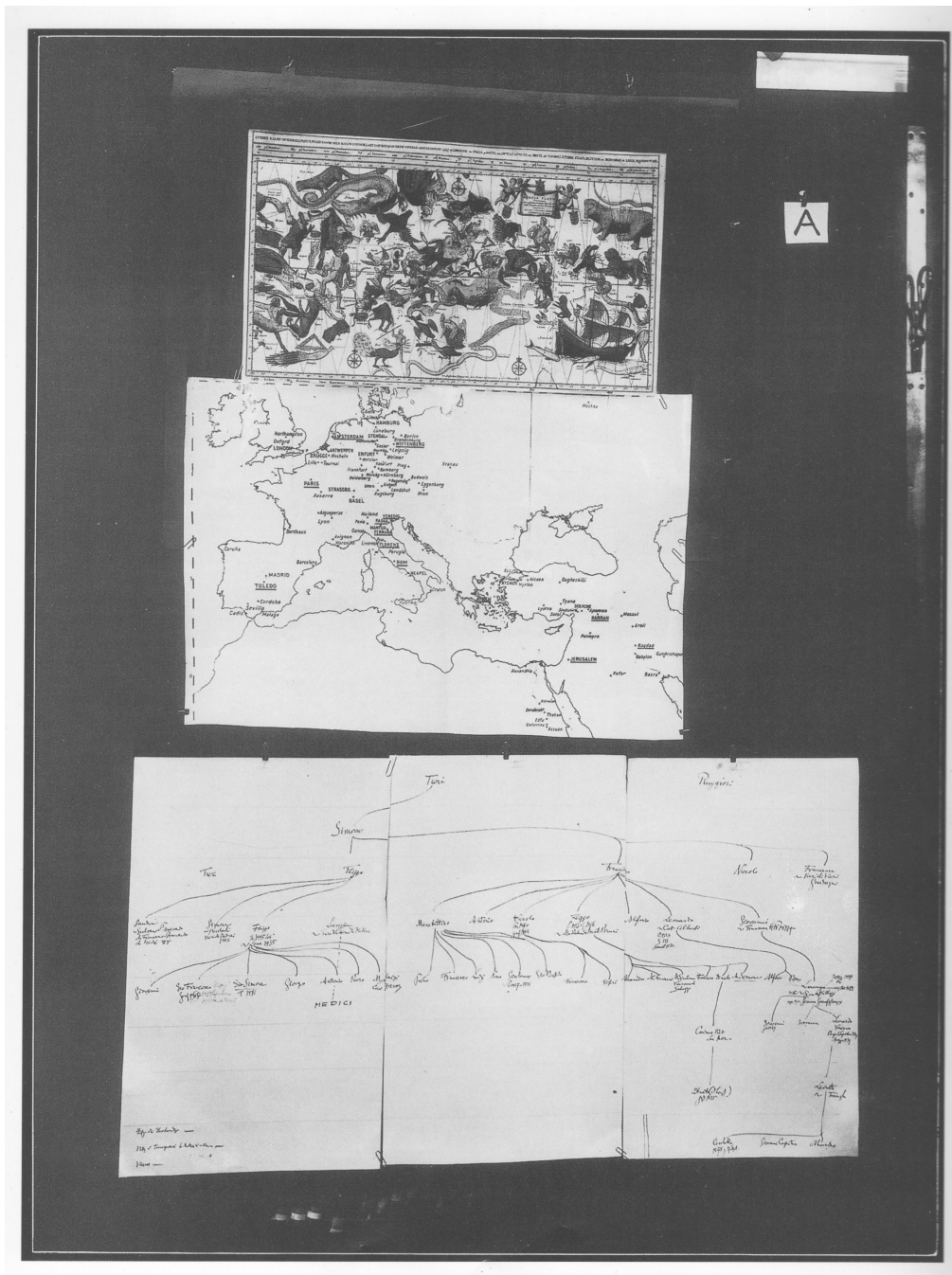
12. El Atlas, series temáticas

12.1. Los paneles introductorios

Mnemosyne comienza presentando tres paneles: A, B y C. Estos parecen ser una especie de introducción tanto al Atlas como a la manera en que Warburg organiza y ordena su pensamiento acerca de las imágenes, orden que habrá de revertir en el espectador.

12.2. Panel A

Este primer panel A presenta tres imágenes: un grabado que representa el firmamento y sus constelaciones, un mapa de Europa y Oriente Próximo que representa un “cruce de caminos” de intercambio cultural y un árbol genealógico de las familias Medici/Tornabuoni.



Panel A del Atlas Mnemosyne

A primera vista, parece un viaje descendente desde un cosmos mágico hacia lo mundano; como si una nave espacial que navegara por el firmamento se aproximase a la Tierra a través de un cosmos impregnado de constelaciones, monstruos, artefactos, relatos y animales mitológicos. Pero, aunque en el panel da la impresión de que el viaje comienza de arriba abajo, el cosmos está plagado de elementos que, en realidad, han viajado a la inversa, de

abajo arriba, ya que esos pobladores míticos del firmamento, esos animales de leyenda con sus aspectos mágicos no son sino proyecciones humanas sobre una pantalla; constructos proyectados sobre el cielo.

La segunda imagen propone una visión más concreta, un mapa definido. En éste “se hallan señalados los lugares que desempeñaron un papel en la transmisión del saber astrológico”,⁵⁶⁷ y representa un mapa de conexión e intercambio cultural.⁵⁶⁸ Este saber astrológico será el que impregne la manera de mirar ese cosmos particular al que antes se aludía. Rápidamente surge la pregunta del quién, quién busca, mira y proyecta hacia el cosmos, quién imagina e interpreta; y es aquí donde aparece la tercera imagen del panel: un árbol genealógico de los mecenas florentinos, es decir, gente concreta con nombres y apellidos, como todo el mundo. El panel A, en realidad, propone un viaje bidireccional -tanto hacia el interior del hombre como hacia sus manifestaciones imaginativas exteriores- impregnado de un carácter interpretativo que alude a una de las problemáticas fundamentales en Warburg presente durante todo el Atlas: la idea de “distancia” o “distanciamiento”,⁵⁶⁹ esto es, “la creación consciente de la distancia entre el yo y el mundo exterior.”⁵⁷⁰ En su texto introductorio a Mnemosyne y hablando de esa distancia, Warburg viene a decir, entre otras cosas, que ésta actúa como un “instrumento espiritual orientador [que] determina el destino de la cultura humana.”⁵⁷¹ Conociendo ya un poco el pensamiento warburguiano se puede intuir que aunque ese instrumento espiritual orientador es, como se irá viendo, de hondo calado, puede ser observado, para abrir boca, de manera prosaica y superficial; y nada más cercano a éstas primeras intenciones que la presentación que de él hace este primer panel A del Atlas.

12.3. Panel B

El panel B, después del viaje desde el cosmos a la tierra y desde ésta al hombre, consiste en una serie de imágenes pertenecientes a la Edad Media tardía y al Alto Renacimiento. En él

567 Gombrich, E.H.: *Op. cit.* (trad. 1992, p. 271).

568 Como se irá viendo, los intercambios culturales resultarán ser una pieza clave de los análisis warburguianos.

569 *Ibid.* (trad. 1992, p. 267).

570 Warburg, Aby: *Grundbegriffe*, I, p.3, citado en Gombrich, E.H.: *Ibid.* (trad. 1992, p. 267).

571 Warburg, Aby, 2003 (trad. 2010, p. 3).

se tratan diferentes sistemas de correspondencias íntimas entre hombre y cosmos, y se muestra, además, cómo éstos dan paso a un hombre armónicamente relacionado con a la geometría abstracta. En este panel ya no hay que viajar de una a otra imagen para establecer el concepto warburgiano de distancia, ya que éste está contenido en cada dibujo. En algunas imágenes del panel se halla, como una pretendida unidad de sentido, el hombre pegado, o apegado, a sus correspondencias con el cosmos y, mediante éstas, al propio cosmos. Es decir, hombre, distancia y cosmos se hallan en un mismo plano imaginativo. En otras imágenes, sin embargo, encontramos a un hombre reducido a meras proporciones abstractas. De esta manera, en las diferentes láminas se pueden observar diversas representaciones que relacionan el cuerpo humano con los signos del zodiaco, con geometrías sagradas y abstractas, con la teoría de los humores e incluso con concepciones antropocéntricas de las proporciones humanas -como el conocido hombre de Vitruvio de Leonardo y una lámina de Hans von Kulmbach basada en las proporciones ideales del hombre según Durero-. El distanciamiento warburgiano abraza así dos perspectivas aparentemente antagónicas: por un lado, representa un viaje desde el hombre hacia el cosmos mágico, llegando a un hombre-cósmico unitario, por otro, pasa a representar la unión entre hombre y geometría abstracta. Se sitúa así como mediador entre dos miradas que, aunque diferenciadas, recaen sobre un mismo objeto: el hombre. El hombre pasa a ser el eje central de éste panel -en realidad, ¿no lo era ya también en el anterior?- en el que Warburg muestra diferentes concepciones históricas: desde el hombre afectado directa e íntimamente por un sistema cósmico -hombre cósmicamente condicionado- hasta el que se mide a sí mismo con una mirada antropocéntrica que se aleja del ojo cosmológico.⁵⁷² El recorrido visual por las diferentes láminas va mostrando, de esta manera, ese viaje transversal que se establece entre dos distanciamientos antagónicos pero imaginativos; desde la visión macrocósmica hacia una supuesta sublimación microcósmica.⁵⁷³

En este panel, se intuye además otro concepto importante en Warburg, el de “la función polar [⁵⁷⁴], propia de la creación artística, [situada] entre la fantasía vibrante y la razón

572 Recuérdese el ojo cosmológico de los indios Hopi, p. 168.

573 Gombrich, E.H.: *Op. cit.* (trad. 1992, p. 271).

574 Según Didi-Huberman, la figura mitológica que da nombre al Atlas de Warburg ya impregna a éste de esa polaridad: la trágica tensión entre lo pavoroso -también lo cósmico- y aquello pavoroso filtrado, imaginado y exorcizado -reflejado en lo mundano o lo terrenal-:

“Atlas sería así la figura emblemática de una polaridad fundamental a través de la cual Warburg nunca dejó de pensar la historia de las civilizaciones mediterráneas: por un lado, la *tragedia* con la que toda

apaciguadora.⁵⁷⁵ Esta función, que da cuenta del distanciamiento warburgiano, tiene un carácter conciliador y hace, en este caso, de aglutinante entre la representación de ideas mágicas y la representación de ideas medidas; une en una elipsis, figura con dos polos extremos, las láminas de intimidad hombre-cosmos mágico y los dibujos desdemonizadores⁵⁷⁶ y antropocéntricos de Leonardo y Durero -además, éstos últimos trazan un eje comunicativo, una transmisión cultural entre el norte y el sur, entre la concepción italiana y la nórdica-.



von Bingen, Hildegard: *El hombre en el círculo de fuerzas cósmicas. Representación de una visión de los santos* (s. XII)



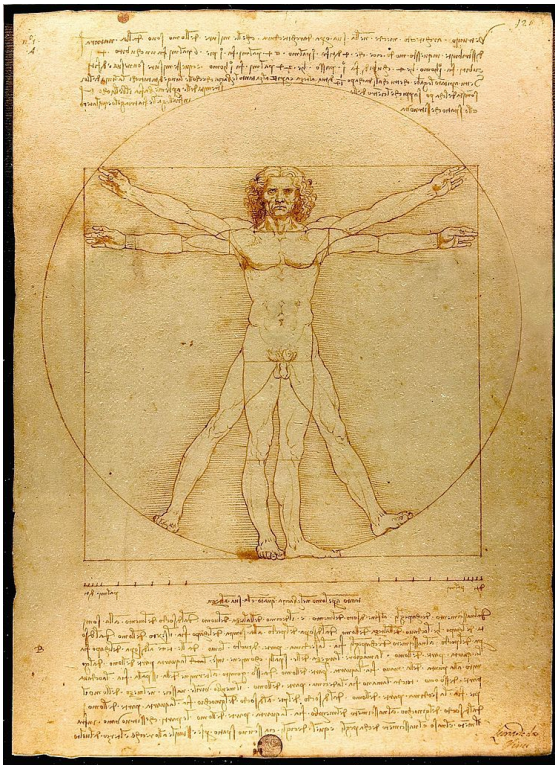
Limbourg, Jean y Paul: *Hombre zodiacal* (posterior a 1417)

cultura muestra sus propios monstruos (*monstra*); por el otro, el *saber* con el que toda cultura explica, redime o desbarata a esos mismos monstruos en la esfera del pensamiento (*astra*). Recordemos que Atlas, hijo del cielo y de la Tierra, estaba ya presente en el panteón de los fenicios.”

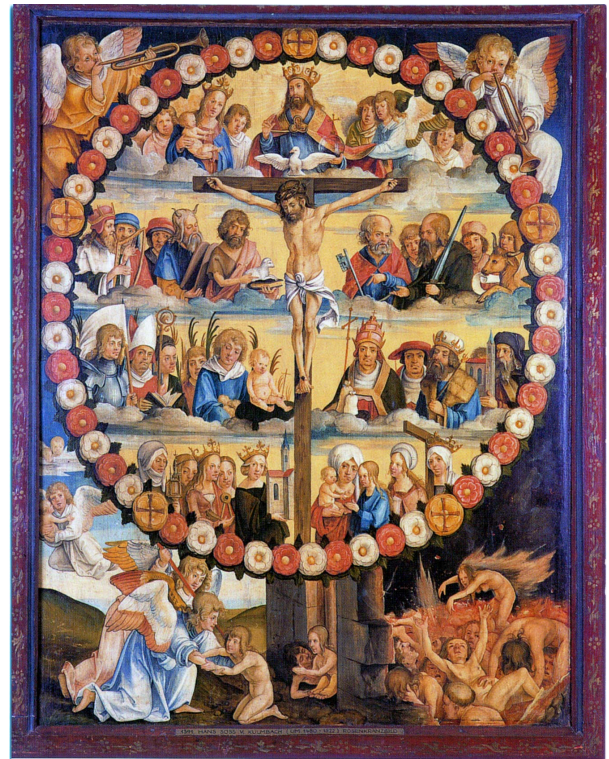
En Didi-Huberman, Georges, 2010-11, p. 61.

575 Warburg, Aby, 2003 (trad. 2010, p. 3).

576 Término warburgiano en Warburg, Aby, 2003 (trad. 2010, p. 3).



Da Vinci, Leonardo: *Hombre de Vitruvio* (1485-1490)



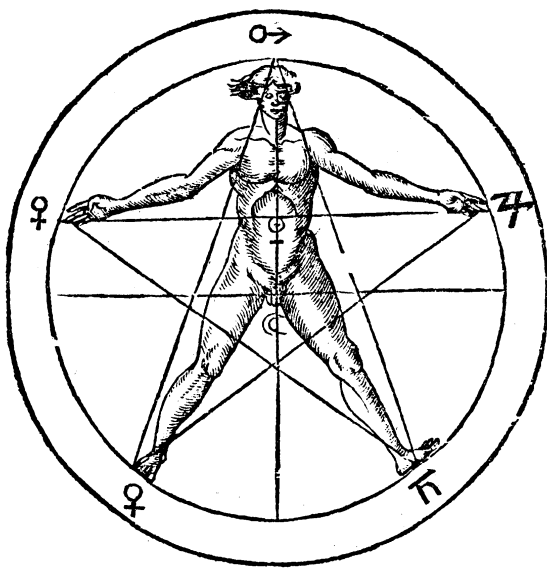
von Kulmbach, Hans: *Imagen del rosario* (1514-15)⁵⁷⁷

Este panel B clarifica la importancia que Warburg otorga al acto representativo y a su función anticaótica. Acto que capta a través de la fantasía y de la afinación del concepto diferentes grados del proceso desdemonizador a lo largo de la historia de la imagen, plasmando así una suerte de cronología de liberación de atavismos e irracionalismos mágicos.⁵⁷⁸ Pero que nadie se engañe, pues el interés real es deshacer la madeja, porque el Atlas, en realidad, propone un viaje que siempre vuelve al pasado. Un viaje que explicita y trata de explicar un cierto legado imaginativo que nos acompaña desde la Antigüedad, y que

⁵⁷⁷ Excepto esta *Imagen del rosario* de von Kulmbach, las demás láminas de esta página están incluidas en el panel B del Atlas.

⁵⁷⁸ *Ibid.* (trad. 2010, p. 3).

busca evidenciar y desenmascarar esa deuda que toda ciencia de la cultura ha de mantener con el “acervo común de impresiones fóbicamente marcadas”;⁵⁷⁹ ese pathos trágico que siempre está ahí pero que trata de ocultarse mediante pequeñas metamorfosis en el transcurrir de la imagen⁵⁸⁰ -y también en el transcurrir de Mnemosyne-. No en vano, aunque el hombre imbuido de magia y unido al cosmos acaba bajando la mirada y reparando en él mismo y en sus pequeñas proporciones, el panel nos vuelve a llevar al terreno mágico de la conexión hombre-cosmos mediante unas láminas de Agrippa von Nettesheim: el *hombre planetario* y la *división de la mano según los planetas*. Esto evita cuidadosamente toda lectura que otorgue el triunfo a una razón iluminadora, con lo que no se cae en la ingenuidad de suponer que, en su evolución cronológica, el hombre se ha liberado de sus residuos irracionales y mágicos.



von Nettesheim, Agrippa: *El hombre planetario* (1510) y *División de la mano según los planetas* (1510), grabados de su obra *De occulta philosophia* (Colonia, 1533)

579 *Ibid.* (trad. 2010, p. 3).

580 Recordemos a la Salomé danzante de la Biblia que aparece como una ménade griega, en Warburg, Aby, 2003 (trad. 2010, p. 173).

Además, aunque el dibujo del hombre de Vitruvio de Leonardo ocupa el centro del panel, no es casualidad que su cabeza y sus extremidades estén dirigidas a las demás láminas. Es decir, un hombre microcósmico consciente de sí mismo y de sus proporciones respecto a la geometría abstracta, está rodeado -o atrapadas sus extremidades- por un mundo mágico macrocósmico al que pertenece y del que no puede sustraerse. El hombre de Vitruvio es situado, de este modo, en el meollo del conflicto entre las dos visiones: la mágico-asociativa y la lógico-disociativa.⁵⁸¹



Panel B del Atlas Mnemosyne

581 Recuérdese la noción de símbolo de Vischer, p. 104.

En un texto clarificador que se publicó en 1920, *Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero*, Warburg ya daba cuenta de su interés por estas tensiones que muestra el panel B de su Atlas, ubicándolas en un contexto histórico-geográfico definido: los últimos años del s. XV, en la época de la Reforma.

Según Warburg, desde el pensamiento clasicista de la Ilustración se reivindica una Antigüedad caracterizada por un “mundo mitológico ennoblecido”⁵⁸² basado en una idealizada vertiente griega. Figuras como Winckelmann reclamaban una visión utópica de la belleza, grandeza y virtud griegas, dejando de lado la “tradición demoníaca”⁵⁸³. Pero lo cierto es que esta tradición demoníaca nunca fue relegada completamente. De hecho, y citando a Warburg:

Desde el final de la Antigüedad, los dioses antiguos se incorporaron [,] sin solución de continuidad como demonios del cosmos [,] a las fuerzas religiosas de la Europa cristiana, e intervinieron en la vida diaria de tal modo que hoy resulta imposible negar la existencia de un poder paralelo de la cosmología pagana tácitamente tolerado por la Iglesia, especialmente en el caso de la astrología. Fidedignamente transmitidos a través de los caminos migratorios que llevan desde el helenismo, pasando por Arabia, España e Italia, hasta llegar a Alemania [...], los dioses astrales simbolizaban las partes del año como divinidades del tiempo, dividiéndolo matemáticamente y dominándolo míticamente: el año completo, el mes, la semana, el día, la hora, el minuto y el segundo. Eran seres demoníacos con un doble poder siniestro: como signos del Zodiaco ampliaban el espacio, constituyendo puntos de referencia que orientaban el vuelo del alma a través del universo; como constelaciones, eran ídolos cuya unión mística perseguían infantilmente los pobres humanos con devotas ceremonias. El astrólogo de la época de la Reforma mezclaba esos extremos opuestos -la abstracción matemática y la devoción religiosa-, irreconciliables para el científico de hoy en día, como si fuera el punto desde el cual regresar hacia un estado del alma unitario, primitivo e intensamente vibrante.⁵⁸⁴

582 Warburg, Aby, 1932 (trad. 2005, p. 446)

583 *Ibid.* (trad. 2005, p. 446).

584 *Ibid.* (trad. 2005, p. 446).

Un astrólogo de época de la Reforma, según Warburg, vendría a ser un mediador entre las dos concepciones antagónicas que, sobre el hombre, están representadas en el panel B: la identificación mágica y la disociación lógica. Por lo que parece, la Reforma es una época adecuada para observar cómo magia y ciencia conviven de manera explícita, sobre todo si se toma como referencia la figura del humanista Philipp Melanchthon. Junto con Lutero, Melanchthon fue una piedra angular de la reforma protestante, aunque su manera de enfocar la astrología nada tenía que ver con la del fraile agustino.⁵⁸⁵ En un contexto en el que lo mitológico y lo pagano ha resurgido a través de la cultura renacentista y viaja por el eje de intercambio cultural norte-sur,⁵⁸⁶ la reforma protestante en Alemania busca una limpieza y una “liberación espiritual” contra “el paganismo cristiano de Roma”⁵⁸⁷. Pero la resistencia frente a una de las caras de ese paganismo, esto es, los dioses antiguos ya incorporados a la vida cotidiana de la Europa cristiana, no iba a resultar nada fácil. De hecho, la actitud de Melanchthon al respecto nada tiene que ver con la de Lutero.

Tomando a Melanchthon como preciso ejemplo de convivencia entre ciencia, religión y superstición pagana, entre “intelectualidad humanística y voluntad reformadora teológico-política”⁵⁸⁸ -véase el paralelismo con el panel B-, y para ejemplificar esta complejidad, esta “esclavitud del hombre moderno supersticioso”⁵⁸⁹, Warburg reproduce una carta de Melanchthon enviada a un filósofo amigo suyo, Johann Carion.

Desde hace más de ocho días estamos viendo un cometa. ¿Qué juicio te merece? Parece estar sobre Cáncer ya que se pone inmediatamente después del Sol y asciende poco antes de la salida del mismo. Si fuera de color rojo me sobresaltaría. Sin duda significa la muerte de príncipes, aunque su cola parece vuelta hacia Polonia. En cualquier caso, espero tu dictamen. Te agradecería de todo corazón que me hicieses saber lo que opinas.⁵⁹⁰

585 *Ibid.* (trad. 2005, p. 452).

586 El mismo eje que, en el panel B de Mnemosyne, se evidencia mediante la conexión Leonardo-Durero.

587 *Ibid.* (trad. 2005, p. 452).

588 *Ibid.* (trad. 2005, p. 447).

589 *Ibid.* (trad. 2005, p. 446).

590 Melanchthon, Philipp: *Carta a Carion sobre el cometa* (1531), en Warburg, Aby, 1932 (trad. 2005, p. 448).

Es evidente que el pensamiento de éste reformador, teólogo y humanista, está impregnado de esas figuras paganas adoptadas por la Europa cristiana y que éstas, además, no tienen precisamente poca importancia ya que, según él, muestran ciertos designios y vaticinan hechos importantes por venir. Así como Lutero “aceptaba sólo el significado místico-trascendental del acontecimiento cosmológico de un prodigio natural: el presagio transmite la advertencia de la imprevisible omnipotencia del Dios cristiano. Melanchthon, sin embargo, hacía uso de la astrología antigua como de una estrategia intelectual para protegerse del *fatum* terreno determinado por el cosmos; hasta tal punto le poseía la fe en los astros que en esta materia desafió siempre a su poderoso amigo, aunque en todo lo demás evitara siempre la confrontación con él.”⁵⁹¹

Warburg da cuenta, incluso, de cómo se intentó usar políticamente horóscopos falsos de Lutero en su contra.⁵⁹² Es decir, los dioses paganos ya no son sólo invocados para auspiciar el futuro mediante la interpretación de presagios, sino que son tomados como excusa, o como ariete, para realizar determinadas acciones; esto es, la vida política se ve afectada por la influencia que la Antigüedad demoníaca ostenta no ya sólo en los hombres supersticiosos, sino también en aquellos que sabiendo de la superstición del otro se sirven de ésta para sus propios fines.

Fuera de la charlatanería, toda esta serie de conflictos interiores y exteriores, microcósmicos y macrocósmicos, afecta de manera concreta a la política, al pensamiento e incluso al desarrollo de ciertos acontecimientos. Y obviamente, fluyen e influyen de manera concreta en la vida de un hombre, Philipp Melachthon, que bien podría ser el hombre Vitrubio del panel B de Warburg, un hombre racional pero conectado indefectible y supersticiosamente a esas fuerzas paganas.

Desde otro punto de vista, también Lutero podría ser ese hombre Vitrubio del panel: un humanista que resiste rodeado de una Antigüedad demoníaca que sus enemigos tratan de utilizar contra él.⁵⁹³

591 *Ibid.* (trad. 2005, p. 452).

592 *Ibid.* (trad. 2005, pp. 453-458).

593 *Ibid.* (trad. 2005, pp. 453-458).

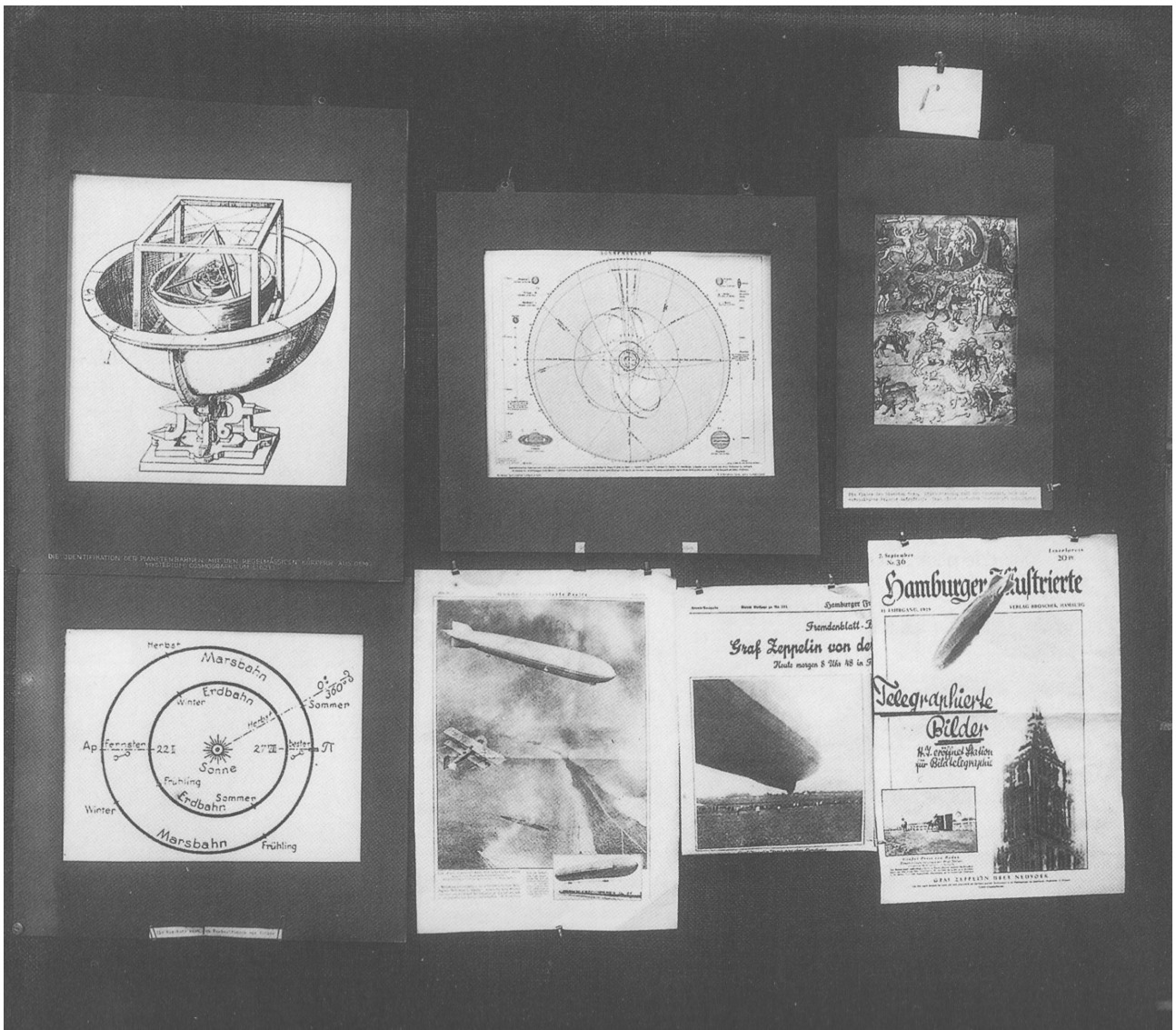
12.4. Panel C

En el panel C del Atlas se deja de lado la figura del hombre y se vuelve, en cierta manera, al cosmos. Pero las imágenes que contiene representan no el cosmos mágico anterior, sino una mirada objetivada sobre éste proporcionada por la observación científica. Este panel contiene, por ejemplo, una lámina de la órbita de Marte perteneciente al *Astronomia Nova* -1609- de Johannes Kepler. En esta lámina aparece ya, gráficamente, esa elipse que traza Marte en su recorrido alrededor del Sol y que representa la función polar warburguiana a la que antes se aludía. Una elipse libre ya de esas proporciones mágicas y antropocéntricas, ambas circunscritas a una circunferencia.⁵⁹⁴ Pero, aunque el panel C se dejen de lado aspectos mágicos y antropomórficos y se ofrezcan imágenes que, como la de Kepler, funcionan aparentemente como mera representación científica, independiente y sin excrecencias, Warburg no se resiste a presentar una lámina perteneciente a un códice alemán del s. XV, el Libro-calendario de Meister Joseph -sobre 1475-,⁵⁹⁵ que relata algunas implicaciones mitológicas del planeta Marte. Esta convivencia de imágenes que plantea Warburg no es casual, de hecho, hace que el planeta Marte sirva de mediador, permitiendo la transición entre relato mitológico y relato científico. Aunque Marte sigue siendo, histórica y análogamente, Marte, las imágenes del panel C muestran explícitamente esa brecha, esa ruptura radical entre la imagen que representa al Marte mitológico y las que representan al científico, esto es, *la superación de la concepción antropomórfica de la imagen*.⁵⁹⁶

594 Checa, Fernando: “La idea de imagen artística en Aby Warburg: el *Atlas Mnemosyne* (1924-1929)”, en Warburg, Aby, 2003 (trad. 2010, p. 141).

595 Warburg, Aby, 2003 (trad. 2010, p. 12).

596 *Ibid.* (trad. 2010, p. 13).



Panel C del Atlas Mnemosyne

Así como en el panel B la figura del hombre iba dando la espalda al cosmos y volviéndose antropocéntrica para, finalmente, volver a acarrear sus supersticiones, en el panel C, el propio cosmos pasa de pertenecer a una mirada que lo viste y reviste de conceptos mágicos a otra que lo disecciona en base a una observación científica. Sin olvidar que ambas miradas pertenecen en realidad a una misma: la nuestra.

Pero en el panel C, además de las anteriores circunvoluciones, aparece un eje vertical muy interesante. Hay varias imágenes de zepelines e incluso de un avión, muestras tecnológicas pertenecientes a un hombre no ya observador, sino dueño de una posibilidad que

anteriormente le estaba vedada, la de elevarse y atravesar el cielo volando. El hombre se eleva literalmente hacia el cosmos; es decir, la unión hombre-cosmos pasa de ser mágica a tecnológica. Si anteriormente era el pensamiento el que ascendía hacia el cosmos, ahora se atisba la posibilidad de alcanzar el firmamento físicamente. Debido a las oportunidades que la tecnología brinda para experimentar el propio medio, la evolución técnica pasará a ser base generadora de nuevos conceptos; el motor de combustión sumado a unas alas se convierte así en motor de nuevos pensamientos.

De este modo, todo ese cosmos heredado de la escolástica medieval -mostrado en algunas ilustraciones del panel B y en la lámina perteneciente al Libro-calendario de Meister Joseph del panel C- que se encontraba dividido en grados y que separaba el mundo sensible del mundo inteligible y la materia informe del uno absoluto, es ahora conciliado y roto, a la vez, por el hecho tecnológico. Por un lado éste nos permite la conciliación física, el viaje; además, la estela prometeica de la época industrial y tecnológica nos lleva también a una Redención metafórica: mediante el robo del fuego, los zepelines y los aviones, se posibilita el “proceso que abarca tanto la acción de convertirse Dios en hombre, como la de convertirse el hombre en Dios.”⁵⁹⁷ Por otro lado, sin embargo, se deja atrás la imposibilidad de la ascensión, lo que permite experimentar el mundo superior e inteligible como todo lo contrario, un entorno físico que puede alcanzarse y estudiarse desde su propio seno. La ascensión pierde así el carácter mágico -se deja de lado la identificación, el hombre cósmico-. El hombre ya no asciende por su devoción, sus méritos o sus virtudes, sino que puede realizar una ascensión real que trasciende esas metáforas imaginativas neoplatónicas y cristianas heredadas de la escolástica medieval.⁵⁹⁸

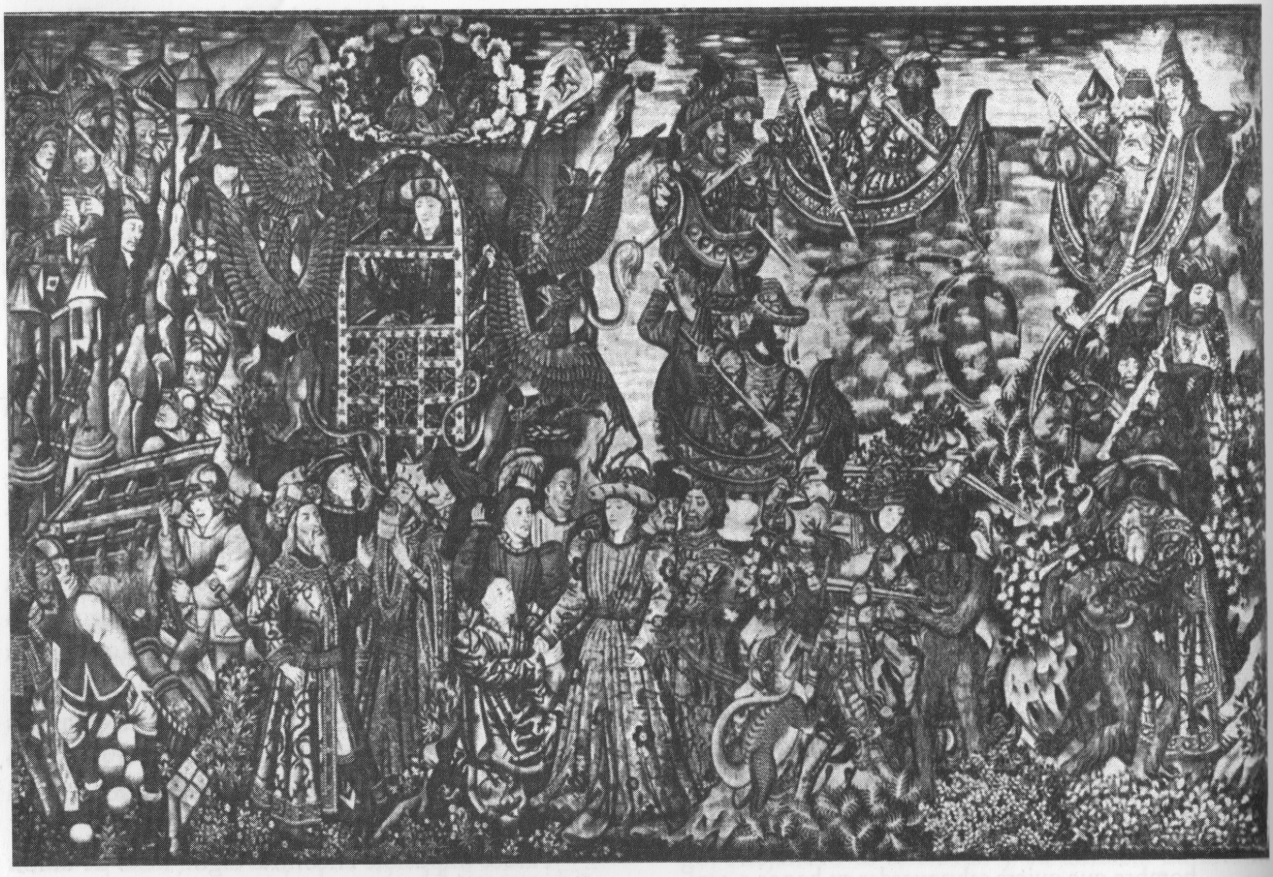
También resulta interesante el hecho de que, con anterioridad a estos zepelines del panel C, a Warburg ya le preocupaba la representación histórica de ciertos ingenios para surcar el aire. En un texto suyo fechado en 1913, *Aeronaves y sumergibles en la imaginación medieval*,⁵⁹⁹ Warburg analiza dos tapices flamencos de mediados del siglo XV.

597 Cassirer, Ernst, 1927 (trad. 1951, p. 24).

598 Para una información más concreta y exhaustiva sobre todos estos aspectos véase Cassirer, Ernst, 1927: *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, trad. *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento* (Buenos Aires, EMECÉ EDITORES, S.A., 1951).

Curiosamente Cassirer dedica esta obra a Warburg en su sexagésimo cumpleaños. El texto se abre con una emotiva y elogiosa carta en la que Cassirer se hace eco del resto de estudiosos que, como él, consideran a Warburg como “un guía en la investigación de la historia del espíritu” y a su Biblioteca como un “centro espiritual” -Cassirer, Ernst, 1927 (trad. 1951, pp. 9-11)-.

599 Warburg, Aby, 1932 (trad. 2005, p. 275).



Ascensión de Alejandro con los grifos y viaje a las profundidades del mar, tapiz flamenco, s. XV, Roma, Palazzo Doria

En ellos se narran episodios de la vida de Alejandro el Grande y aparecen dos aparatos, uno ascendente, para volar, y otro descendente, para sumergirse en las profundidades. El que permite levantar el vuelo consiste en una celda metálica que se eleva gracias a la fuerza de cuatro grifos. Alejandro “entró en la jaula tomando consigo esponjas empapadas de agua y una lanza, en cuyo extremo colocó un trozo de carne, que sostuvo en lo alto, fuera de la jaula. Los grifos, que tenían hambre, empezaron a elevarse en el aire para atrapar la carne y, a medida que remontaban el vuelo, arrastraban la jaula en su vuelo.”⁶⁰⁰

Por otro lado, el ingenio sumergible se trata de un gran tonel de cristal en el que Alejandro se introducía. “[2...], hizo que envolvieran este tonel con fuertes cadenas de hierro y que colocaran una anilla en la parte superior en la que fijaron una fuerte soga de cáñamo. [...]”

600 Jean Wauquelin (1450) citado en Warburg, Aby, 1932 (trad. 2005, p. 276).

hizo entonces que obturaran la entrada, de tal manera que no pudiera entrar ni una gota de agua y, encerrado en su interior, fue en barco hasta alta mar y ordenó que lo hicieran descender con una soga. Lo que vio allí abajo apenas puede creerse [...].”⁶⁰¹

Para Warburg, tras la ascensión de Alejandro se encuentra “el núcleo del mito del antiguo culto solar romano-oriental. En mi opinión [la de Warburg], en el ascenso y el descenso de Alejandro a través del universo resuena la leyenda del culto al dios solar, ascendiendo y descendiendo directamente en su carro; es más, en el culto sirio a Malacbelo, éste aparece tirado por cuatro grifos. Como es bien sabido, al final del período imperial el culto al Sol alcanzó su punto culminante con la creencia de que el alma divinizada del emperador romano fallecido retornaría al sol. De este modo, a pesar de su desenfreno en lo maravilloso, este novela tiene un fondo racional: el héroe Alejandro experimenta en este mundo la apoteosis solar gracias a su viaje con los grifos.”⁶⁰²



Ascensión de Alejandro, Romance de Alejandro, British Library Royal MS 20 B XX, f. 76v. Tempera sobre papel, comienzos s. XV, Francia

601 *Ibid.* (trad. 2005, p. 276).

602 *Ibid.* (trad. 2005, p. 277).



Shamash, dios solar mesopotámico, relieve Asirio del Palacio de Nimrud.
British Museum, habitación B, panel 23, (865–860 a.C.)



Ascensión, Monasterio de San Cirilo-Belozersky, 1497, Rusia



Ascensión de Cristo, talla en marfil, s. VIII,
Bayerisches Nationalmuseum München

Cada mañana salía Helio, por Oriente de un pantano que forma el Océano en el lejano país de Etiopía. En su carro de oro, que fabricó Hefesto, las Horas uncían los alados corceles, de resplandeciente blancura, que arrojaban llamas por su nariz y cada uno de los cuales tenía un nombre: Lampón, Faetonte, Crono, Aetón, Astrope, Bronte, Piroeis, Eoo y Flegonte. El dios empuñaba las riendas e iniciaba su recorrido por la bóveda celeste. [...].

Después de alcanzar, a mediodía, el punto más alto de su carrera, el carro de Helio comenzaba a descender hacia Occidente, y al término de la jornada rendía viaje en el país de las Hespérides, donde parecía sumergirse en el Océano.⁶⁰³

603 Guirand, Felix, 1937 (trad. 1962, p. 198).



Reverso de dos monedas romanas de la época del emperador Marco Aurelio Probo (276-282 d.C.). La primera acuñada en el año 277 y la segunda en el 281. En ambas se puede leer la leyenda SOL INVICTO y, al igual que las imágenes anteriores, representan esa apoteosis solar de la que habla Warburg. En un momento histórico en que los dioses olímpicos están en decadencia surge desde Oriente una suerte de renovación religiosa mediante el culto a los planetas y al astro rey, el Sol. Posteriormente, los dioses olímpicos buscarán refugio en los astros, con lo que se producirá una suerte de mimetización entre ambos.⁶⁰⁴

Las imágenes anteriores y el fragmento sobre Helios apuntan brevemente a un tema que, como veremos más adelante -durante el análisis de los paneles 1, 2 y 3-, resultará fundamental en Warburg: las migraciones de motivos representacionales desde Oriente hacia Occidente.

Volviendo a los tapices flamencos, y sin perdernos más por los vericuetos y relaciones que las diferentes mutaciones de un mismo motivo imaginativo pueden establecer -aunque este sea el propósito de las imágenes de Mnemosyne-, vemos que de diferente manera, pero al igual que sucede en el panel C, Alejandro y sus artefactos representan “simbólicamente la antítesis de los valores espirituales de la Edad Media y la Edad Moderna. En la parte superior, la creencia ingenua en la existencia de los grifos y en la inaccesible región del

604 Para un mayor detalle sobre esta cuestión véase Seznec, Jean, 1980 (trad. 1983, pp. 43-44).

fuego; debajo, los éxitos del espíritu inventor [...].”⁶⁰⁵ Es decir, los tapices muestran como el hombre ya soñaba y fantaseaba con artilugios modernos, y es ya en esa ficción donde va a ir dejando atrás la visión mística de la ascensión, solar o hacia el cosmos, para posteriormente, como se ve en el panel C, convertirla en una realidad. Warburg narra así, con esos ecos, búsquedas y seducciones que suscitan unas pocas imágenes, una línea que históricamente vertebra y dibuja un recorrido: desde el alzar la mirada, hasta la elevación física -y tecnológica- de ese órgano de luz que es el ojo; de la proyección a la inmersión.

Un somero sumergirse en estos tres paneles introductorios de Mnemosyne ya esboza ese complejo e intrincado mundo de visiones y motivos que paradójicamente se perpetúan tras la transformación;⁶⁰⁶ ese trayecto imaginativo en el que Warburg se -y nos- demorará en los siguientes paneles de su Mnemosyne. Los paneles A, B y C son un aviso de lo que viene, germen nuclear de interpretaciones venideras que en realidad, como vemos al presentar textos del propio Warburg anteriores al Atlas, ya estaban ahí.

12.5. Paneles 1, 2 y 3. Cosmología, astrología y mitología antiguas

12.6. Panel 1

Tribuenda est sideribus... divinitas.⁶⁰⁷

Entrando ya en el Atlas se encuentra la primera serie temática; serie que trata temas astrológicos, cosmológicos y mitológicos y que comprende los paneles 1, 2 y 3. El panel 1 -*Proyección del cosmos sobre una parte del cuerpo para hacer vaticinios. Astrología oficial babilonia. Práctica originaria de Oriente*- ofrece una serie de fotografías de piedras y de relieves asirios y babilónicos que representan, desde reproducciones de hígados realizadas en arcilla para hacer vaticinios -hepatoscopia-, hasta piedras con estampas de reyes relacionándose con un cosmos mágico.

⁶⁰⁵ Warburg, Aby, 1932 (trad. 2005, p. 278).

⁶⁰⁶ Ver la serie de imágenes anteriores: la ascensión de Shamash, de Alejandro, de Jesús, del emperador romano...

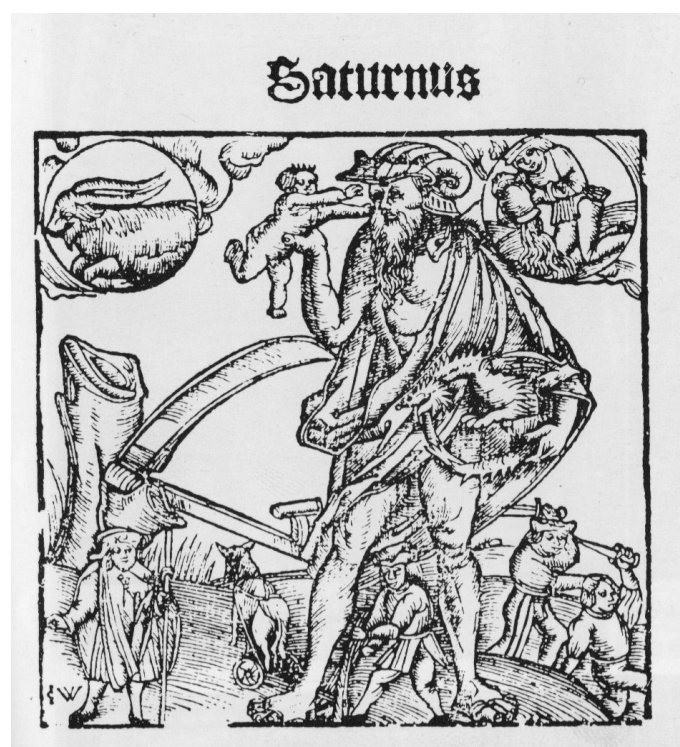
⁶⁰⁷ Cicerón: *De natura deorum*, II, 15.

Como sucede con los paneles anteriores -el A, el B y el C-, éste panel puede ser remitido a estudios anteriores que Warburg ya tenía en marcha. El Atlas no traza sólo un recorrido histórico pretendidamente común a cualquiera que se demore en él, sino que, además, sus paneles van trazando la ruta biográfica, en cuanto a querencias intelectuales se refiere, del propio Warburg. Siguiendo el recorrido de Mnemosyne estamos yendo, de alguna manera, de la mano de un Warburg que nos va enseñando los entresijos de su devenir intelectual.



Panel 1 del Atlas Mnemosyne

Nuestra interpretación del panel 1 nos remonta a la primavera de 1908, cuando el interés de Warburg estaba dirigido hacia la astrología.⁶⁰⁸ Según Gombrich, el hecho de que Warburg comenzase a estudiar la tradición astrológica “pudo deberse a un accidente afortunado. Invitado a hablar en el *Verein für Hamburgische Geschichte* en diciembre de 1908, escogió como tema a un impresor hamburgués del Renacimiento, Steffen Arndes, [...]. En 1519 Arndes había publicado un almanaque en Lübeck con toscos grabados en madera sobre las deidades planetarias.”⁶⁰⁹ Uno de los aspectos que interesó a Warburg fue la comunicación entre el norte y el sur, o lo que es lo mismo, el transvase de motivos representacionales entre Alemania e Italia. En el trabajo de Arndes, Warburg descubrió adaptaciones de “tipos conocidos a través de las famosas series noritalianas de los denominados *tarocchi*.”⁶¹⁰



Arndes, Steffen: *Saturno*, Nyge Kalender (Lübeck, 1519)

608 Gombrich, E.H.: *Op. cit.* (trad. 1992, p. 178).

609 *Ibid.* (trad. 1992, p. 177).

610 *Ibid.* (trad. 1992, pp. 177-78).



Saturno, perteneciente al Mantegna Tarocchi.

Grabado del norte de Italia, serie E, s. XV

Pero, además del canal geográfico, Warburg investigó un aspecto importante que también aparecerá cuando posteriormente se pongan en relación los paneles 1, 2 y 3 de *Mnemosye*: la capacidad que tiene el imaginario astrológico antiguo y pagano de transmitirse en el tiempo, desde la Antigüedad hasta su paso por los textos medievales y el Renacimiento. Es decir, aparece otra vez, claramente, el ya conocido interés de Warburg respecto a la supervivencia del paganismo.⁶¹¹ De hecho, titula esa conferencia de 1908 como *El mundo de los dioses antiguos y el primer Renacimiento en el norte y en el sur*.⁶¹²

Retomando el panel 1 y, más concretamente, sus representaciones de hígados, basta apuntar, de momento, que el hecho de que mediante unas vísceras se pueda leer el porvenir tiene mucho que ver con las relaciones entre el mundo microcósmico y el macrocósmico. El hombre cósmico consulta los cielos porque tanto su destino como su cuerpo están unidos

611 Véase la recurrencia del concepto warburguiano de *Nachleben*.

612 *Die antike Götterwelt und die Frührenaissance im Süden und im Norden* (1908)

indefectiblemente al firmamento, a los movimientos de astros y a las divinidades proyectadas; hombre y cosmos resultan ser espejos el uno del otro. “Los hígados de arcilla vienen a ser interfaces, operadores de transformación entre lo visceral observado de cerca y lo sideral invocado de lejos. Resultan tan inseparables de la observación anatómica como de la imaginación astrológica y mágica.”⁶¹³ Parece entonces que, como ya veíamos en el panel B -en sus láminas de hombres cósmicos y en sus calendarios de sangrías de los barberos-, los planetas tienen comunicación directa con los órganos del cuerpo; si sabemos interpretar lo que pasa en un hígado podremos hacer vaticinios como si fuésemos augures, e incluso, mediante el conocimiento astrológico, sabremos cuál es la mejor manera de curar un órgano enfermo. Es decir, se participa de una ilusión holística en la que todo está, de alguna manera, regido por los astros. Nada escapa a su dominio. Esta situación no es casual, sino que resulta de un complejo amasijo de influencias y de adaptaciones. Como ya hemos visto anteriormente al analizar el panel B, Warburg, en su texto *Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero*, nos habla someramente de cómo se da, históricamente, esa síntesis entre dioses antiguos, helenismo y fuerzas de la Europa cristiana⁶¹⁴ -acordémonos del ejemplo de Melanchthon-. En palabras de Jean Seznec:

La Antigüedad en su ocaso había establecido [...] un sistema de correspondencias en el que los planetas y los signos del Zodiaco servían de base a la clasificación de los elementos, de las estaciones, de los humores. El espíritu enciclopédico de la Edad Media no se limita a difundir esta tradición, [...]. Preocupada por reducirlo todo a la unidad, por construir una *scientia universalis*, la escolástica desarrolla más aún esas tablas de concordancias, apoyándose en analogías cada vez más especiosas. [...].

Pero estas relaciones implican influencias: síntesis del mundo, el hombre se halla bajo la dependencia de fuerzas cósmicas que se combinan en él como en el universo. La teoría del Macrocosmos y del Microcosmos, heredada del neo-platonismo, transmitida al pensamiento medieval por medio de Boecio y desarrollada por Bernard Silvestre en un famoso tratado,⁶¹⁵ halla en la medicina una de sus más curiosas aplicaciones. Para conocer la suerte de un enfermo, si no para curarle, se siguen utilizando extrañas máquinas de calcular que se basan

613 Didi-Huberman, 2010-11, pp. 25-26.

614 Véase la profusa información que proporciona Didi-Huberman en su *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* 2010-11, pp. 26-36, acerca de esta síntesis en relación a la hepatoscopia.

615 *De mundi universitate libri duo sive megacosmus et microcosmus*

en datos astrológicos, [...]. Para atenderle, es preciso recordar que según el principio griego de la melothesia, su anatomía y su fisiología están regidas por los astros: cada signo del Zodíaco gobierna una parte del cuerpo; cada planeta reina sobre un órgano.⁶¹⁶

En el panel 1 se trazan dos aspectos interesantes. Por un lado se intuye la pervivencia de esos motivos extraídos de la Antigüedad -decimos intuye porque para desarrollar esta pervivencia necesitaremos relacionar este panel con los posteriores 2 y 3-, y, por otro, se apunta hacia una relación íntima entre lo inmanente y lo trascendente, entre lo interno y lo externo.

12.7. Panel 2

En el panel 2, *Representación griega del cosmos. Figuras mitológicas en el firmamento. Apolo. Las musas como acompañantes de Apolo*, Warburg se centra en el cosmos griego y en cómo éste es representado.

En la línea vertical izquierda del panel aparecen tres ilustraciones que tienen un común protagonista, el Sol. En la primera, fechada en el 420 a.C., se ve cómo la salida del Sol ahuyenta a las estrellas, mientras la luna se oculta cabalgando -la representación de este Helios naciente con su carro responde exactamente al mismo motivo gráfico que ya hemos visto reflejado tanto en el extracto del texto de Guirand, como en las monedas romanas pertenecientes a la época del emperador Marco Aurelio Probo -véanse las ilustraciones de la p. 236-. La segunda ilustración, del 430 a.C., es similar, mostrando a Helios y a Selene. La tercera, *El dios del Sol saliendo por el mar*, es del 510 a.C., y resulta interesante porque el motivo gráfico es claramente de influencia oriental -véase la ilustración de la p. 234 que representa la ascensión del dios mesopotámico Shamash-. De este modo, el motivo ascensional -esa apoteosis solar de la que hablaba Warburg y que culmina al final del período imperial, cuando el alma del emperador vuela otra vez, divinizada, hacia el Sol-,⁶¹⁷ sirve de vehículo mediador entre dos representaciones gráficas prácticamente

616 Seznec, Jean, *Op. cit.* (trad. 1983, p. 49).

617 Warburg, Aby, 1932 (trad. 2005, p. 277).

contemporáneas y que interfieren entre sí: la oriental-mesopotámica influyente y la occidental-griega receptora.



Panel 2 del Atlas Mnemosyne

Por otro lado, en la parte superior derecha del panel aparecen cinco láminas, dos de ellas, alineadas en vertical, representan los hemisferios celestes del Norte y del Sur, y son copias de un manuscrito de Ptolomeo -s. II-. La que está en la esquina representa el Atlas Farnesio. “Una escultura en mármol, 50-25 a. C., probablemente una réplica de un original del s. II a. C.”⁶¹⁸ y muestra una figura de Atlas mientras sostiene el globo celeste. Las dos láminas restantes son un vaciado en escayola del globo de ese mismo Atlas Farnesio y una copia de un grabado basado también en él. Así pues, el globo terrestre es claramente el nexo de unión entre estas láminas. El propio Warburg escribe, en 1911, en relación con la aparición histórica de esa esfera celeste:

El globo celeste, el acostumbrado símbolo de la bóveda celeste, es un producto genuino de la civilización griega que surgió del doble talento de los griegos antiguos: la inmediatez de su imaginación poética concreta y su capacidad para la visualización matemáticamente abstracta.

[...]. Merced a su capacidad de visualización poética y antropomórfica, y de su empatía humana y animadora, [los griegos] crearon orden entre el palpitar de cuerpos celestes distantes, agrupando los astros por constelaciones y proyectando en sus contornos imaginarios seres u objetos que dieron nombre a las constelaciones. De este modo las convirtieron en individuos identificables mediante los sentidos humanos.

La facultad matemática y abstracta de visualización, [...], les permitió extender ulteriormente esta articulación mediante imágenes en un sistema de puntos sujeto a cálculo; se relacionó el espacio con una estructura esférica regular que hizo posible trazar los emplazamientos y los movimientos mediante un sistema ficticio de líneas, y calcular así el curso de los astros.⁶¹⁹

Los griegos relacionaron el firmamento con una estructura esférica con el propósito de facilitar una función orientadora.⁶²⁰ Por una parte observaban el cielo y por otra lo poetizaban y lo antropomorfizaban para dotar a sus observaciones de estructura y sentido. Los globos celestes del panel 2 muestran claramente este tipo de planteamiento; tanto el

618 Warburg, Aby, 2003 (trad. 2010, p. 16).

619 Warburg, Aby, 1911: *Über astrologische Druckwerke aus alter und neuer Zeit*, Manuscrito de Conferencia, Gelleschaft der Bücherfreunde (Hamburgo, 9 febrero 1911). Citado en Gombrich, E. H., 1970 (trad. 1992, pp. 188-189).

620 Gombrich, E. H., 1970 (trad. 1992, p. 189).

globo del Atlas Farnesio como las esferas celestes de Ptolomeo representan al astrónomo que une empirismo y mnemotecnia en una representación donde los relatos mitológicos griegos y sus personajes protagonistas viajan al cielo, atrapando en sus contornos grupos de estrellas, las constelaciones. En la esfera del Atlas aparecen cuarenta y dos de estas constelaciones -una de ellas tapada por la mano de Atlas- representadas por sus figuras mitológicas correspondientes: Argo Navis, Lupus, Piscis, Tauro, Aries...

Según Sez nec, el Atlas Farnesio original podría ser contemporáneo de Arato de Soli -310-240 a.C.- cuyo poema, basado en la desaparecida *Phaenomena* de Eudoxo de Gnido -408-355 a.C.-, asocia constelaciones y mitos entre sí -algo que ya comienza en tiempos homéricos-.⁶²¹ Sin embargo, investigadores más recientes apuntan a que el Atlas Farnesio podría ser contemporáneo de Hiparco de Nicea -190-120 a.C.-. Esta es la opinión que sostiene el profesor Bradley E. Schaefer, para quién el desaparecido catálogo de estrellas que Hiparco elaboró es el que ilustra el globo portado por Atlas⁶²² -aunque esta última posición es también objeto de controversia⁶²³-. Sea como fuere, en la esfera celeste del Atlas está representada esa construcción de constelaciones que resulta de la mezcla de observación y mitologización. Desde el primer globo celeste, concepto desarrollado por Anaximandro de Mileto -610-546 a.C.-, hasta los trabajos de Ptolomeo -100-170 d.C.- pasan cerca de setecientos años; tiempo suficiente para que diferentes evoluciones e involuciones, mutaciones y sincretismos tengan lugar en el seno de la esfera celeste. Ya sea influencia de Arato, de Eratóstenes -273-192 a.C.- y sus *Catasterismos*, de Hiparco o de Ptolomeo, lo cierto es que el Atlas Farnesio es una síntesis que vuelve a ilustrar los ya conocidos intereses de Warburg: la relación dinámica y polar que se da entre racionalidad y superstición, entre observación empírica y proyección mágica, entre lo explicable y el fenómeno desconocido y pavoroso.

Para ejemplificar aún más claramente este cosmos impregnado de relatos mitológicos, Warburg presenta, en la esquina inferior derecha del panel, seis láminas pertenecientes a un códice de Arato datado en el s. IX, el *manuscrito germánico* o *Arato de Leiden*. En estas láminas se muestran constelaciones antropomorfizadas con personajes relativos a “*El mito*

621 Sez nec, Jean, *Op. cit.* (trad. 1983, pp. 41-42).

622 <http://www.phys.lsu.edu/farnese/> (consultado el 08-05-2014)

623 Véase el artículo de Dukke, Dennis: *Analysis of the farnese globe*, en <http://people.sc.fsu.edu/~dduke/farnese4.pdf> (consultado el 10-05-2014)

de Andrómeda liberada del monstruo por Perseo, trasladado al firmamento”,⁶²⁴ más concretamente: Andrómeda, Ceto, Perseo, Equus -Pegaso-, Casiopea y Cefeo. La inclusión de estas láminas tiene que ver con el concepto de transmisión, es decir, desde los *Phaenomena* de Eudoxo hasta estas representaciones del comentario de Germánico -15 a.C.- 19 d.C.- sobre la obra de Arato, el cosmos y sus constelaciones, aunque con ciertas regularidades y ciclos, se presentan como una pantalla fenoménica donde se van proyectando de manera orgánica diferentes sistemas de pensamiento tanto empírico como mágico, superponiéndose unos sobre otros, corroborándose y corrigiéndose, manteniéndose y adaptándose, según su tiempo, sus ideas o incluso sus motivos e intenciones políticas.

En Arato y en la traducción ciceroniana encontramos doce constelaciones; por el contrario, en Germánico sólo once, hecho que descubre la intención de incorporar un nuevo signo y asignarle un puesto en el Zodíaco. La introducción de los mitos en este lugar tiene como función propiciar que Augusto aparezca como divinidad, [...].

Las variantes de un mito o las diversas historias que se hallan detrás de las estrellas permiten una elección “personal” en cada caso. Germánico actúa, sin desviarse de su propósito, con la vista puesta en su objetivo, honrar a Augusto.⁶²⁵

En la columna central del panel 2, debajo de las láminas ptolemaicas, aparecen tres ilustraciones sacadas de un sarcófago -160-170 d.C.-. Mientras que en la primera aparecen las nueve musas, en la segunda podemos reconocer la figura del poeta -quizá Homero- y de la musa. Por su parte, en la tercera también se distingue al poeta y a la musa, pero intercambiando posiciones respecto a la ilustración anterior.⁶²⁶ En relación a las otras láminas, estas ilustraciones tienen una triple implicación. Por un lado, los “Pitagóricos alojaban a las Musas en las esferas planetarias”,⁶²⁷ con lo que forman parte de la cosmología griega. Por otro, mediante la figura de la Musa se ahonda, como con las láminas del Arato de Leiden, en la idea de transmisión de motivos o ideas. Finalmente, y en relación con el

624 Warburg, Aby, 2003 (trad. 2010, p. 16).

625 Moya del Baño, Francisca, 1991, pp. 263-276.

626 Como apunte curioso al Atlas Mnemosyne de Warburg, según la *Teogonía* de Hesíodo las musas son hijas de Zeus y la titánide Mnemósine.

627 Sez nec, Jean, *Op. cit.* (trad. 1983, p. 49 n53).

dios solar ascendente, las musas resultan ser el cortejo de Apolo -también dios de la Música-.

En cuanto a la idea de transmisión, el viaje de la figura de la Musa a través de la literatura y el arte europeos resulta muy interesante; aunque nosotros, con el fin de no extraviarnos al ilustrar este periplo, simplemente haremos pequeños apuntes de cómo aparece aquí y allá.

Desde sus orígenes como “ninfas, divinidades de las fuentes”,⁶²⁸ las musas van evolucionando y variando en atribuciones y número.

Las primeras musas eran tres: Melete, Mneme, Aoide. También eran tres en Sición y en Delfos, y por su solo nombre -Nete, Mese, Hípate- podía colegirse que se trataba de la personificación de las tres cuerdas de la lira. En Lesbos y Sicilia se admitía la existencia de siete musas, y los pitagóricos aceptaban ocho, igual que en la Atenas primitiva. Finalmente, se convino en que la cifra fuese nueve: Clío, Euterpe, Talía, Melpómene, Terpsícore, Erato, Polimnia, Urania, Calíope.

[...] Durante mucho tiempo, las musas aparecieron como un todo indistinto que presidía la Música y la Poesía. Sólo en época tardía les fue asignada a cada una su atribución específica.⁶²⁹

En la Edad Media, después de dejar atrás la tradición clásica greco-romana, las musas, según su atribución específica -música, poesía, danza...-, se relacionan estrechamente con el sistema de artes liberales y atraviesan también todo el sistema escolástico medieval y su carácter compilador de pretensiones holísticas -*Scientia universalis*-. Más tarde, en el s. XV, las volvemos a encontrar representadas junto al dios Apolo en las series de los *tarocchi*.

628 Guirand, Felix, *Op. cit.* (trad. 1962, p. 158).

629 *Ibid.* (trad. 1962, p. 158).



Las nueve musas y Apolo, pertenecientes al Mantegna Tarocchi. Grabado del norte de Italia, s. XV

El llamado tarot de Mantegna, que según H. Brockhaus data del concilio que tuvo lugar en Mantua entre 1459 y 1460, sirvió “de pasatiempo a tres miembros eminentes de este concilio: los cardenales Bessarion y Nicolás de Cusa, y al Papa Pío II en persona.”⁶³⁰ Las cartas del tarot están ordenadas de tal manera que tratan de imitar el orden que, según la teología escolástica medieval, tiene el Universo.⁶³¹ De este modo, componen un entramado sistemático con diferentes rangos:

Dios, “la Causa primera”, gobierna el mundo, no directamente, sino por grados, “ex gradibus”, por una sucesión de intermediarios; el poder divino se transmite así hasta las criaturas inferiores; hasta el humilde mendigo. Pero la escala puede también leerse de abajo a arriba; en este caso enseña que el hombre puede elevarse gradualmente en el orden de los espíritus escalando las alturas del “Bonum”, del “Verum” y del “Nobile”; y que la ciencia y la virtud le acercan a Dios.

Así, este juego de cartas resume las especulaciones de S. Juan Clímaco, de Dante y de Santo Tomás de Aquino. [...].

En este sistema rigurosamente jerarquizado, las figuras mitológicas, como se ha podido observar, aparecen dos veces, y ocupan rangos subalternos, por otra parte muy desiguales en dignidad: los dioses planetarios pertenecen al primer grupo, al de los cielos; Apolo y las Musas al anteúltimo, por debajo de las Artes, por encima de los Hombres.

Ahora bien, esas mismas figuras van a servir, un poco después, para expresar por *sí solas* la Armonía del Universo; Apolo en su doble calidad de jefe de las Musas y de soberano de los Planetas, será el alma de ese Cosmos, del que todo elemento cristiano habrá desaparecido. El origen primero de esta concepción es por lo demás puramente pagano: se halla en Macrobio, en el *Comentario al Sueño de Escipión* (II, 3); ya en él, en efecto, las Musas son las fuerzas motrices de las Esferas.⁶³²

Para los pitagóricos, el modo en que los cuerpos celestes se movían y rotaban tenía que ver con la propia lógica interna que regía el cosmos. El alma humana estaba íntimamente ligada a ese movimiento ya que respondía a esa misma lógica interna; ese principio animador que

630 Seznec, Jean, *Op. cit.* (trad 1983, p. 116).

631 *Ibid.* (trad. 1983, p. 116).

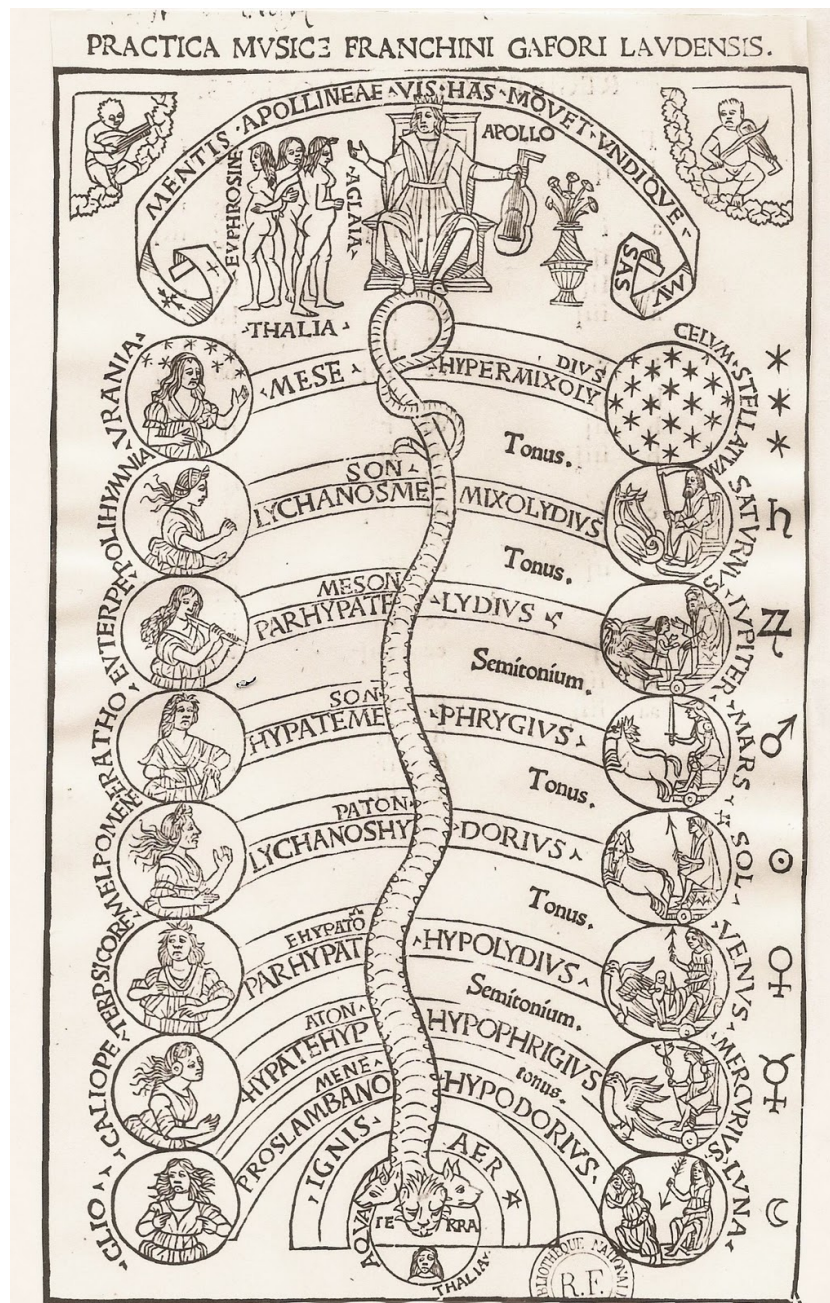
632 *Ibid.* (trad. 1983, p. 116).

regía tanto los movimientos de los astros como el destino de los individuos. Esto tenía gran importancia en el ámbito de la música, ya que los pitagóricos consideraban que los astros al moverse emitían sonidos que reflejaban la armonía del cosmos -la armonía de las esferas-, ese alma que rige y anima el universo. Atrás iban quedando las divinidades antropomorfizadas de Aristófanes, Anaxágoras u Homero.⁶³³ Las musas, deudoras en su viaje de los pitagóricos y del neoplatonismo, resultan ser fuerzas motrices de esos planetas que orbitan en un universo musical, y aparecen, desaparecen y reaparecen, siguiendo esta concepción en diferentes tiempos y lugares.

Véase el siguiente grabado de Gaffurio, compositor y teórico musical renacentista. En él aparece Apolo en su versión solar, suplantando o eclipsando a Helios. Apolo aparece en lo alto de la lámina, apoyado en una serpiente que parece sustentarle y que, a la vez, le une con la Tierra -ésta se encuentra en la parte inferior del grabado-. Entre la Tierra y Apolo aparecen ocho musas ligadas a los planetas mediante sus respectivos modos musicales. La novena musa aparece debajo, junto a la Tierra. Desde las alturas Apolo ejerce como director de orquesta, él es quien dicta y supervisa la música. “Es así a la vez, el origen y el centro de la universal armonía.”⁶³⁴

633 Cumont, Franz, 1912 (trad. 2003, p. 40).

634 Sez nec, Jean, *Op. cit.* (trad. 1983, p. 121).

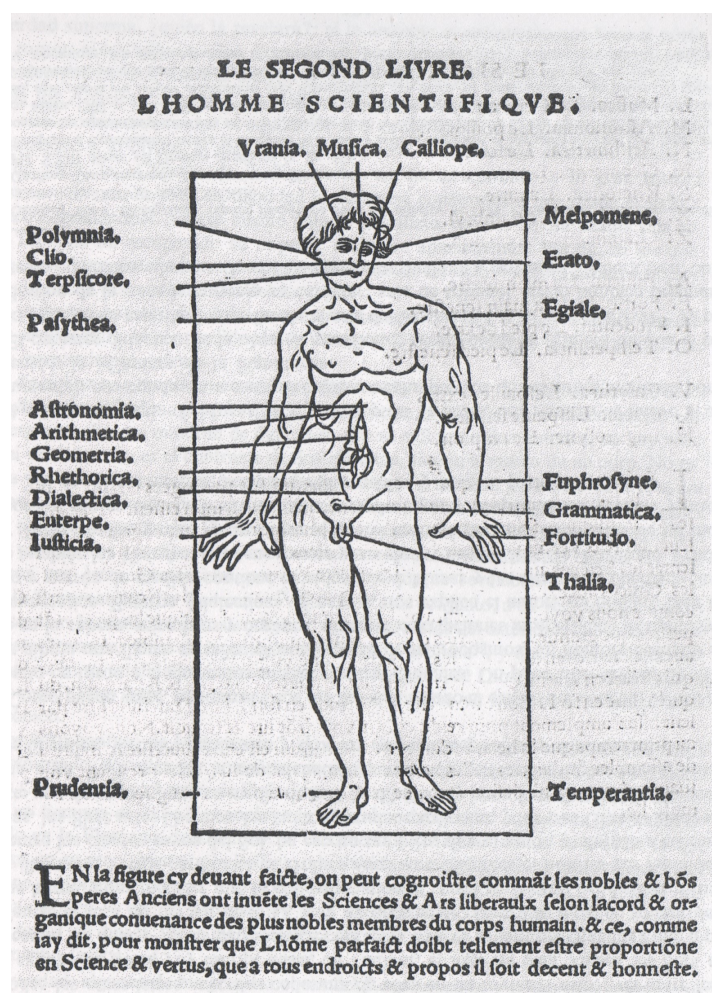


Gaffurio, Franchino: *Apolo, los Planetas y las Musas*, Grabado de *Practica Musice*, Milán, 1496.

Todo espíritu que percibe, tras el movimiento de las esferas, una inteligencia ordenadora, se siente inclinado a situar la divinidad en el Cielo. De ahí a considerar el Sol, Luna y estrellas como divinos en sí mismos, no hay más que un paso. Una razón capital, entre otras, impulsó a los Griegos, y más tarde a los Romanos, a franquearlo: la nomenclatura mitológica de los astros. [...]

Sin embargo esta identificación de los dioses y los astros, que es completa al final de la era pagana, es el resultado de una complicada evolución.⁶³⁵

El viaje que emprendimos con la lectura de augurios en los hígados del panel 1 parece cerrar un ciclo gracias a estas Musas del panel 2, ya que somos remitidos otra vez, de manera circular pero nunca acabada, al hombre cósmicamente condicionado -esos Melanchthon, hombres zodiacales y calendarios de barbero vistos anteriormente en el panel B-; y más concretamente a un hombre científico -en realidad cósmico- en el que conviven las Artes liberales, las Musas y las Virtudes.⁶³⁶



Tory, Geoffroy: *Hombre científico*, Champfleury, 1529

635 *Ibid.* (trad. 1983, p. 41).

636 *Ibid.* (trad. 1983, p. 121).

Acompañando a las Musas, convertidas ya en vía moduladora de comunicación entre planetas y órganos, pasamos de los vaticinios de los augures caldeos que se sirven de hígados -panel 1-, al panel B, a la cada vez más sofisticada analogía hombre-cosmos. Otro círculo que parece cerrarse en torno a esa trinidad formada por mitología, estrellas y planetas divinos y hombre.

El panel 2 ejemplifica la comunicación entre dos representaciones del cosmos: la observación empírica -la del sistema ptolemaico- y la mágico-racional -la venida de oriente-.⁶³⁷ Esta última fagocitará a la primera, ya que, mientras externamente los personajes míticos de la cultura helénica se amparan en los astros divinos y las divinidades astrales orientales se olimpizan -como disimulando- en el cosmos griego, subrepticamente, por debajo, una tradición más antigua, venida de Asiria, Babilonia y Persia, pervive para impregnar posteriormente toda la escolástica medieval y la cultura del Renacimiento.

Por otro lado, gracias a estas pervivencias astrales y mitológicas volvemos a encontrar, ampliada, la idea warburgiana de polaridad.

Así pues, la astrología suministró a Warburg el ejemplo más elocuente de la bipolaridad de la imagen. Una imagen de Venus del Quattrocento puede compaginar dos funciones: puede concebirse como el planeta cuya representación se supone que produce un determinado efecto, o como la evocación de la diosa clásica del amor.⁶³⁸

12.8. En torno al panel 3

12.9. Mnemosyne como objeto-sujeto direccional

Antes de analizar propiamente el panel 3 haremos algunos apuntes respecto al funcionamiento del Atlas. Este podía haber sido aclarado antes de adentrarnos en Mnemosyne, pero parece más pertinente hacerlo ahora, ya que la lectura del Atlas es la que brinda la oportunidad de husmear no sólo en lo que se propone -o en cómo se propone-, sino

⁶³⁷ Gombrich, E.H., *Op. cit.* (trad. 1992, p. 189).

⁶³⁸ *Ibid.* (trad. 1992, p. 188).

también en la naturaleza de quién -o qué- propone. Como veremos, el panel 3 es un buen lugar desde el que indagar en cómo el Atlas articula su discurso -o modula el nuestro-. Este panel es el último del grupo dedicado a la cosmología, astrología y mitología antiguas. Pero no cierra el ciclo astrológico; muchos de los paneles posteriores de Mnemosyne remitirán, en mayor o menor medida, a esta primera serie -de la misma forma que esta serie remite intermitente pero fatalmente a los paneles introductorios A, B y C-. Lo complejo de estas reminiscencias e intermitencias es el cómo han de ser ordenadas en la ilusión de formar un relato ordenado y comprensible -algo que, por otra parte, es consustancial al propio Atlas-. Según nos vamos sumergiendo en el Atlas, éste manifiesta su idiosincrasia, su manera de funcionar -y la nuestra en su compañía-. Es curioso comprobar cómo los enlaces temáticos que se dan en Mnemosyne no respetan el orden numérico, como hacen los paneles, sino que, en ocasiones, un panel posterior ha de ser comprendido para que, al volver a un panel anteriormente analizado, éste cobre un sentido más completo. El deambular que comienza siguiendo el itinerario propuesto por los diferentes paneles se convierte en viaje: de los paneles a los textos de Warburg, de los textos a los paneles, de una época a otra, de la Antigüedad a la Edad Media, de ésta al Renacimiento, de éste a la Antigüedad, de ésta a un Atlas, de éste a Warburg, de Warburg otra vez a su Atlas, de su Atlas a los textos; no en vano el Atlas es llamado Mnemosyne. Como nuestra memoria, el Atlas funciona también de una manera caprichosa y orgánica, aunque esté contenido en una serie ordenada. En los análisis anteriores hemos comprobado como se hacía necesario remitirse a textos previos de Warburg o a paneles precedentes. Veremos cómo el panel que ahora nos ocupa, por el contrario, nos llevará, gracias a la figura de Perseo, a paneles consecuentes.⁶³⁹

12.10. Exordio al panel 3

El panel 3 se presenta con los títulos *Orientalización de las imágenes antiguas. Dios como monstruo. Enriquecimiento de la esfera -Zodiaco más decanos-. Proyección del globo sobre*

⁶³⁹ En realidad es lo mismo, ya que, en teoría, el lector de Mnemosyne podría empezar en cualquier punto del Atlas y, siendo remitido hacia atrás o hacia delante, acabar finalmente recorriendo la misma red.

Véase artículo relacionado, especialmente el esquema gráfico: Angel, Sara, 2011, pp. 266-267.

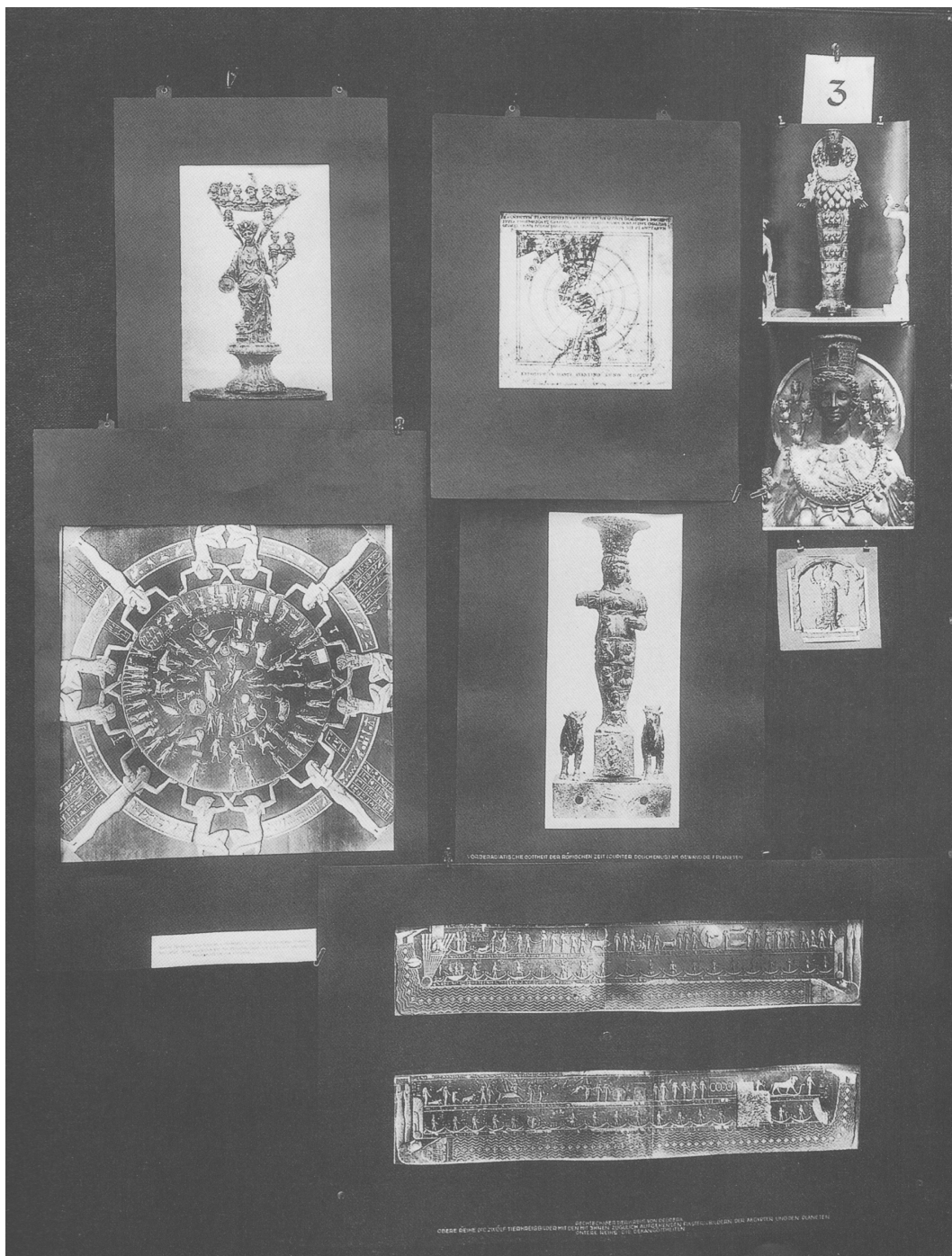
la superficie. Tablero de juego cosmológico. Leyenda de Perseo. La temática, como se puede apreciar, traza una continuidad con los paneles precedentes. Se hace especial hincapié en esa orientalización que también aparece en el panel 2, pero centrada ahora en la aparición de los signos zodiacales. Como se ha señalado anteriormente, el interés que Warburg tenía por la “superstición astral”⁶⁴⁰ antes de la elaboración de su Atlas no es nada nuevo. En 1912, con motivo de una conferencia que dio en el X Congreso Internacional de Historia del Arte en Roma, Warburg presentó sus conclusiones acerca de la investigación que había realizado sobre los frescos del Palazzo Schifanoia. En esa conferencia, titulada *Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara*, Warburg trata, mediante el estudio de la tradición astrológica, de dar respuesta a una pregunta: “¿qué significado tiene la influencia de la Antigüedad para la cultura artística del primer Renacimiento?”⁶⁴¹ Esta cuestión no es ya, a estas alturas, ninguna novedad; clave en prácticamente todas las pesquisas warburguianas, es abordada ahora desde el estudio de la imagería astrológica. La misma imagería que resultará fundamental no sólo para la interpretación de los paneles 1, 2 y 3 de Mnemosyne, sino también para el análisis de los paneles restantes del Atlas -tomando más importancia en algunos y diluyendo su presencia en otros-. Esa Antigüedad que aparece y desaparece, que migra y retorna, que se mimetiza y reinterpreta es, bajo cualquier manto o excusa -las imágenes astrológicas en este caso-, uno de los pilares centrales de la búsqueda warburguiana. Así, las evoluciones y circunvoluciones históricas y conceptuales de todos esos planetas, estrellas, motivos astrológicos y figuras mitológicas que surgen en estudios y conferencias precedentes de Warburg, atraviesan después una determinada forma concreta que pretende explicarlos -paneles 1, 2 y 3-, para, posteriormente, escapar hacia otros paneles del Atlas realizados precisamente por eso, por la incapacidad de contener toda esa arena entre los dedos. El panel 3 es un claro ejemplo de cómo ese interés por los motivos astrológicos, recogido previamente en la conferencia sobre los frescos del Palazzo Schifanoia, es proyectado hacia paneles posteriores del Atlas en un viaje que se evidencia gracias a un pequeño detalle -o así nos lo parece-: aunque uno de los títulos del panel 3 es *Leyenda de Perseo*, en realidad, la figura de Perseo apenas si tiene importancia visual en las láminas presentadas, apareciendo de manera explícita anteriormente -en el panel 2- y más adelante -en el panel 20-. Eso nos

640 Warburg, Aby, 1932 (trad. 2005, p. 415).

641 *Ibid.* (trad. 2005, p. 416).

da pie a relacionar estos paneles entre sí en un recorrido tácito por el Atlas; recorrido que viene ilustrado por esa conferencia que Warburg ofreció en Roma y que mostraba la migración y reconstrucción de motivos astrales de la Antigüedad al Renacimiento. De este modo, nuestro análisis del viaje intuido tras el panel 3 de Mnemosyne será ayudado por un precedente: la relectura y reelaboración de la figura de Perseo que aparece en esa conferencia -teniendo en cuenta que, allí donde termine lo esbozado en la conferencia, el Atlas continuará con su exceso de significados-. Este viaje dará cuenta de esa estructura que inducida por el propio Atlas excederá a los paneles presentados; éstos, aunque agrupados por temáticas, no se remiten a sí mismos, sino que se abren a nuevos significados, cuestiones y dudas que darán lugar -o estarán relacionadas- a la aparición de nuevos paneles. No se da la ilusión de que los paneles sean unidades de pleno sentido, más bien al contrario, cada panel abre nuevas conexiones susceptibles de encontrar su propio recorrido, por ejemplo, a través de un texto externo o encarnándose en otro panel. La mutación a través del tiempo de las representaciones acerca de Perseo no viene explícitamente significada en el panel, aunque intrínsecamente pasa por ahí; el encontrar un sentido a uno de los títulos del panel *-Leyenda de Perseo-* nos obliga otra vez a bucear en textos e indagaciones anteriores al Atlas en los que Warburg aborda el viaje histórico de la imagen de Perseo.

Mediante un Warburg anterior, pero siempre el mismo, buscaremos dotar de sentido a itinerarios posteriores. Empezando primero con las cuestiones referentes a la aparición del Zodíaco para, después, buscar esa relación de los paneles 1, 2 y 3 -especialmente éste último- con la conferencia que Warburg ofreció en Roma en 1912 y que nos llevará a un panel posterior, el 20.



Panel 3 del Atlas Mnemosyne

12.11. Panel 3

La primera lámina, a la izquierda de la parte superior del panel, muestra una estatuilla del s. II d.C.: *Tutela Panthea* (diosa galo-romana de la salud).⁶⁴² La representación de esta diosa

⁶⁴² Warburg, Aby, 2003 (trad. 2010, p. 18).

supone un enlace directo con el panel precedente. “En su mano izquierda, una doble cornucopia con los bustos de Diana y Apolo; delante de sus alas, los dióscuros; encima de ellas, y sobre un creciente, los siete dioses de la semana -Saturno, Sol, Luna, Marte, Mercurio, Júpiter y Venus-”⁶⁴³ Por un lado, vemos aquí un objeto de integración: astros y personajes mitológicos greco-romanos alrededor de una diosa galo-romana. Por otro, la estatuilla es un elemento receptor de movimientos migratorios; toda esa trayectoria que dibujan las divinidades astrales orientales, y la paulatina decadencia de las figuras mitológicas griegas refugiadas a su amparo, pasa aquí por el tamiz romano, viajando después hacia la fusión con los dioses del Norte -otra vez el eje comunicativo Norte-Sur que tanto interesó a Warburg-. Tutela es una deidad protectora que en sí misma representa ya un sincretismo de otras diosas,⁶⁴⁴ encarnando, en su unión con elementos orientales y grecorromanos, una especie de vórtice -al igual que otros tantos objetos buscados por Warburg- donde confluyen múltiples épocas e influencias de todo tipo: desde las divinidades del antiguo oriente hasta las “potencias antropomórficas, benéficas o maléficas, del folklore céltico, [...]”⁶⁴⁵

Por su parte, la lámina que aparece en la parte superior del panel, en el centro, contiene imágenes de la Tabula Bianchini -tabla egipcia de mármol, del s. II d.C., que representa el Zodíaco y los decanos-. La fuente de la que se extrae esta tabla es la obra *Sphaera* -1903- de Franz Boll. Contemporáneo de Warburg, este filólogo alemán trata de reconstruir, mediante su libro, la *Sphaera barbarica* de Teucros el Babilonio -I d.C.-. Según Jean Seznec, en los *Catasterismos* de Eratóstenes se codifica la fusión entre figuras mitológicas y constelaciones, vinculando los signos del Zodíaco a héroes mitológicos y estableciéndose a partir de ese momento una unión prácticamente indisoluble entre astronomía y mitología.⁶⁴⁶ Se estandariza, de ese modo, una *sphaera graecanica*. Pero pronto se establece una nueva *sphaera*: la *Sphaera barbarica* de Teucros.

[...] a las constelaciones griegas tradicionales se añadieron, o fueron por ellas sustituidas, constelaciones exóticas. En primer lugar se deslizan entre los signos del Zodíaco treinta y

643 *Ibid.* (trad. 2010, p. 18).

644 Para más información véase el artículo Alvar Ezquerro, Jaime, 1981, pp. 73-88.

645 Girard, Felix, *Op. cit.* (trad. 1962, p. 305).

646 Seznec, Jean, *Op. cit.* (trad. 1983, p. 42).

seis genios egipcios, los “decanos”⁶⁴⁷, [...]: también ellos son, a la vez, estrellas y divinidades. Pero otros signos extranjeros invaden la astronomía griega. Unos sabios habían redactado la lista de los “paranatelios”, es decir, de las estrellas boreales y australes que se levantan al mismo tiempo que cada uno de los signos del Zodíaco; pues bien, en el repertorio de estas estrellas, establecido en el primer siglo de nuestra era por Teucros el Babilonio, se percibe que un elevadísimo número de los signos que las representan proviene asimismo de Egipto, o en algunos casos de Caldea o de Anatolia. En fin, la esfera griega *-sphaera graecanica-* tiene a partir de entonces como rival, o como parásita, a una esfera bárbara *-sphaera barbarica-* cuyos elementos mitológicos sobrevivirán y se entremezclarán, a través de los siglos, con los elementos clásicos.⁶⁴⁸

A todos esos elementos anteriores venidos de Babilonia y Asia Menor se unen, por medio de la rueda zodiacal, elementos provenientes del Antiguo Egipto. Surge así esa nueva *sphaera* extranjera e invasora, que fagocita a la *graecanica* -ya de por sí muy influida por elementos orientales, como ya hemos visto al analizar el panel 2-. No podemos dejar de observar la incesante incorporación de nuevos elementos a la amalgama astrológica, cada vez más revuelta al ir acogiendo en su seno diferentes épocas y culturas. Ante la problemática que esto representa, Warburg recurre a Boll y a su *Sphaera*, libro que utiliza como piedra angular para tratar de desembrollar el devenir de los ciclos astrológicos. Las investigaciones de Boll, por otro lado amigo personal de Warburg, -él fue quién instó a este último a publicar el texto *Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero*⁶⁴⁹, orientaron a éste para explicar lo que él consideró como elementos clave en sus análisis iconológicos de los frescos del Palazzo Schifanoia, análisis que, a su vez, resultarán ineludibles para la interpretación del panel 3 del Atlas.

647 “Los cálculos cronológicos se hacen más precisos con la adopción del ciclo lunisolar de los diecinueve días; el zodíaco se establece definitivamente mediante la sustitución de las antiguas constelaciones de tamaños variables por la división geométrica del círculo donde se mueven los planetas, en doce partes iguales, cada una subdividida a su vez en tres porciones o decanatos, equivalentes a diez grados actuales.”

En Cumont, Franz, 1912 (trad. 2003, p. 23).

648 Sez nec, Jean, *Op. cit.* (trad. 1983, p. 42).

649 Véase la carta de agradecimiento que Warburg escribió a, entre otros, Franz Boll.

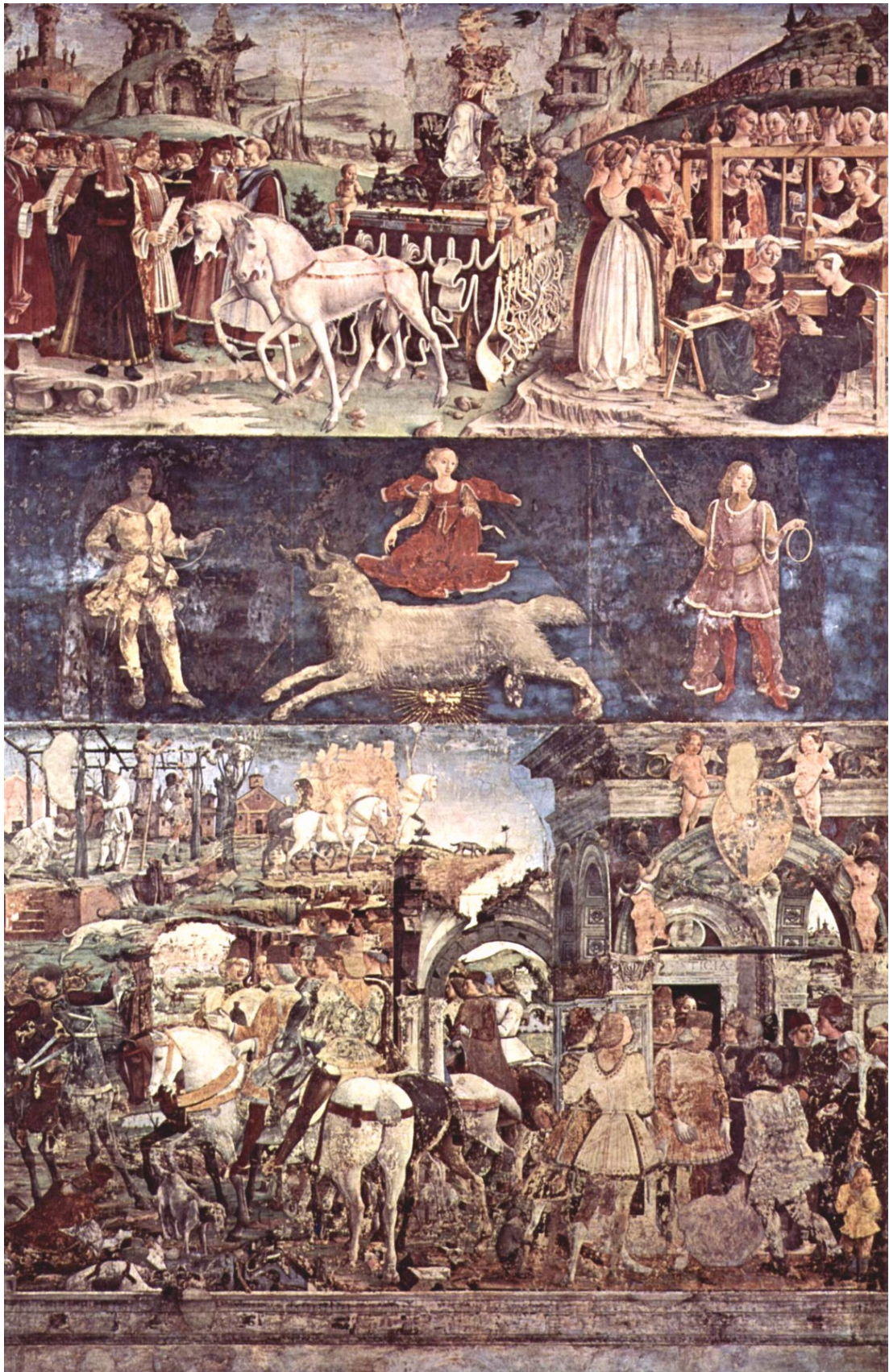
En Warburg, Aby, 1932 (trad. 2005, p. 445).

Se supone que en este palacio hay una serie de pinturas murales que muestran imágenes de los doce meses del año, siete de las cuales pudieron ser recuperadas en 1840.⁶⁵⁰

La representación de cada uno de los meses se compone a su vez de tres bandas, dispuestas paralelamente unas sobre otras, [...]. En el campo superior vemos aproximarse en carros triunfales a los dioses del Olimpo; en la inferior se narran actividades de la corte del duque Borso: [...]; la banda intermedia pertenece al universo de las divinidades astrales, como pone de manifiesto el signo del Zodiaco en el centro rodeado por tres enigmáticas figuras.⁶⁵¹

650 Warburg, *Aby*, 1932 (trad. 2005, p. 416).

651 *Ibid.* (trad. 2005, p. 416).



del Cossa, Francesco: *Marzo, Palas (divinidad regente), Aries*, Ferrara, Palazzo Schifanoia, sobre 1470.



del Cossa, Francesco: *Abril, Venus y Tauro (divinidades regentes)*, Ferrara, Palazzo Schifanoia, sobre 1470.

Según Warburg, este conjunto de frescos representan fielmente las fuentes antiguas y son un buen medio para acercarse a la cuestión de cómo las divinidades de la Antigüedad habían pasado por el pensamiento y por las imágenes de la Edad Media.

Ahora podemos clarificar detalladamente, basándonos en sus fuentes, tanto la influencia de la teología sistemática de los dioses del Olimpo tal y como fue transmitida por los eruditos mitógrafos en la Edad Media [,] como el influjo de las doctrinas astrales y de las prácticas astrológicas que se habían conservado literaria e iconográficamente.⁶⁵²

Volvemos a encontrar el interés warburguiano por la transmisión y la supervivencia tanto geográfica como cronológica de ideas y motivos antiguos, esa seducción en torno a la que orbitan sus trabajos. Respecto a los frescos de Schifanoia, Warburg sostiene que “lo que ahora pretendemos demostrar, ampliando para ello nuestro campo de análisis hasta incluir el Oriente, es que son parte integral de las representaciones astrales supervivientes del panteón griego. En realidad no son sino los símbolos de las estrellas fijas que, transcurridos siglos de migraciones desde Grecia, pasando por el Asia Menor, Egipto, Mesopotamia y Arabia hasta España, han perdido la claridad de su forma griega.”⁶⁵³

Warburg comienza a indagar, de una manera parecida a como ya hemos visto en los anteriores paneles, en el recorrido que traza la astrología, ese “fetichismo onomástico proyectado al futuro”⁶⁵⁴ Warburg deja clara su opinión: algo absurdo como el hecho de que en la Edad Media la observación empírica de paso a la adoración de los nombres de las estrellas, supone un “embuste pseudo-matemático”⁶⁵⁵ que ha tenido a los hombres seducidos y embrujados durante generaciones. Obviamente, esto no quita para que la astrología sea importante tanto en el devenir histórico como en la manifestaciones psicológicas e imaginativas que pone de relieve. En cuanto al devenir histórico, ya hemos señalado anteriormente que los dioses estelares y la interpretación de vaticinios son armas influyentes que permiten a determinadas personas ejercer su poder sobre los demás gracias a

652 *Ibid.*(trad. 2005, p. 416).

653 *Ibid.*(trad. 2005, p. 417).

654 *Ibid.*(trad. 2005, p. 417).

655 *Ibid.*(trad. 2005, p. 417).

los demonios de la superstición -la historia política está plagada de este tipo de acciones, véase lo ya comentado sobre Germánico honrando a Augusto o el caso de Lutero y Melanchthon-. La fascinación que la astrología ejerce en Warburg, dejando de lado el ámbito de lo estético, nada tiene que ver entonces con charlatanerías y supuestas propiedades inherentes, más bien está dirigida hacia esas manifestaciones supersticiosas que, intencionadamente dirigidas, ejercen una influencia concreta sobre la esfera humana -véase como ejemplo el texto completo de Warburg *Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero*-⁶⁵⁶.

Sin embargo, el interés de Warburg en lo que se refiere a los aspectos psicológicos de las imágenes astrológicas transcurre por otros derroteros: esa búsqueda de la experiencia indeterminada, pero determinante, que ciertas imágenes son susceptibles de proporcionar; es decir, aquellas vivencias relacionadas con las imágenes que acompañan a Warburg desde su primera infancia -véase la p. 50 de este texto-. Vivencias que son capaces no de predecir, pero sí de marcar e influir en una deriva vital.

Reuniendo estos dos aspectos de la imaginería astrológica aparece otra vez la función polar de la imagen. En un polo, una interpretación supersticiosa, convencional y arbitraria: “por ejemplo, de acuerdo con las cualidades que el mito atribuye a la diosa Venus, aquél nacido en el mes de abril sería iluminado por su planeta y viviría para el amor y los placeres fáciles de la vida; [...]”⁶⁵⁷ En el otro, una interpretación más sutil, evocativa y simbólica, que mantiene un eco con aquello representado: por ejemplo, esa evocación del Amor -que a la vez resulta extraña y nos pertenece- que subyace bajo la piel de la representación imaginativa de Venus. En ésta última la interpretación no es unidireccional: no sólo nosotros interpretamos la imagen, sino que ella misma también nos interpreta. La imagen nos erige tanto en sujetos de pertenencia, culturales, como en sujetos que responden a instintos o a pulsiones psicobiológicas. Y es ahí donde se encuentra esa borrosa rendija por la que puede colarse la sugestión supersticiosa; ésta puede poner en comunicación los dos extremos de la función polar -lo arbitrario y convencional pacta con aquello que nos trasciende-, pero confundiendo el poder psíquico de la imagen con la irracionalidad de una representación perversa de lo pavoroso o lo innominado.

⁶⁵⁶ *Ibid.*(trad. 2005, pp. 445-511).

⁶⁵⁷ *Ibid.*(trad. 2005, p. 417).

Embarcado una vez más en aclarar este tipo de cuestiones, Warburg desempeña, tanto con sus análisis sobre el Palazzo Schifanoia como con su Atlas, su particular búsqueda en relación con esas estrellas que migran “desde Grecia, pasando por el Asia Menor, Egipto, Mesopotamia y Arabia hasta España, [y que] han perdido la claridad de su forma griega”⁶⁵⁸ original. Para esto se sirve ahora del reguero histórico que dejan tras de sí las sucesivas representaciones del héroe Perseo. Esta búsqueda warburguiana es la que nos acompañará en nuestras interpretaciones sobre el propio Warburg, Boll y los frescos de Ferrara -poniendo a éstos en relación con los paneles 2, 3 y 20-, mientras ampliamos, además, nuestra visión acerca de la complejidad de Mnemosyne y del pensamiento warburguiano. Según Warburg, en el *Astrolabium Planum*, atribuido a Pietro d'Abano -1257-1316-, aparece una figura que representa a Perseo.

En la mitad inferior pueden verse dos pequeñas figuras insertas en el diagrama de un horóscopo: un hombre con una hoz y una ballesta que debía aparecer en el primer grado de Aries; se trata de Perseo con la espada curva transformada en una hoz, y cuya constelación sale al mismo tiempo que Aries. Encima puede leerse en latín: “En el primer grado de Aries asciende un hombre que sostiene una hoz con la mano derecha y una ballesta con la izquierda”. Y debajo, como augurio para los nacidos bajo su signo: “Trabaja a veces y a veces hace la guerra”; no se trata sino de un banal fetichismo del nombre aplicado al futuro. Encima hay tres figuras llamadas “decanos” en el lenguaje astrológico; se agrupan de tres en tres por cada signo del Zodiaco hasta un total de treinta y seis. Este sistema se originó en el mundo egipcio primitivo, aun cuando la forma de los símbolos de los decanos revela claramente que tras el hombre con turbante y la espada curva se esconde nuevamente Perseo, quien en calidad de *prima facies* del signo no sólo rige el primer grado, sino también los diez primeros grados de Aries.⁶⁵⁹

658 *Ibid.*(trad. 2005, p. 417).

659 *Ibid.*(trad. 2005, p. 421).



d'Abano, Pietro: *Decanos de Aries*, del *Astrolabium Magnum* (Augsburgo, ed. Engel, 1488)

En la esquina superior izquierda vemos, entonces, a Perseo. Como Warburg hace notar, hay una semejanza ineludible entre este Perseo y el que aparece en el *manuscrito germánico* o *Arato de Leiden* -recordemos el códice de Arato del s. IX que contiene representaciones del comentario de Germánico sobre la obra de Arato-.



Perseo, del Arato de Leiden, s. IX

Como recordaremos, esta lámina perteneciente al Arato de Leiden aparecía en el panel 2 de Mnemosyne. En ese panel, mediante ésta y otras láminas se aludía a ese cosmos impregnado de relatos mitológicos, pero además, y esto tiene que ver con lo que nos ocupa, esta lámina hacía hincapié en la idea de transmisión de motivos. Según Warburg entre ambas representaciones, la de d'Abano y la del llamado manuscrito germánico, hay dos elementos hermanadores: “la cimitarra y el turbante del primer decano han conservado con fidelidad la espada curva y el gorro frigio de Perseo.”⁶⁶⁰ En este caso la similitud es evidente, pero si nos fijamos en el Primer decano de Aries que aparece en los frescos del Palazzo Schifanoia, el parecido ya no es tan obvio.

660 *Ibid.*(trad. 2005, p. 421).



del Cossa, Francesco: *Primer decano de aries* (detalle), Ferrara, Palazzo Schifanoia

Pues bien, según Warburg, este primer decano de aries del Palazzo Schifanoia sigue siendo Perseo. Para elucidar esta evolución que convierte a ese guerrero de gorro frigio y cimitarra en una especie de Perseo de incógnito, Warburg se aventura en un recorrido que comienza con la *Sphaera barbarica* “de un cierto Teucro de Asia menor, que no es otra cosa que una descripción de las estrellas fijas del firmamento enriquecida con nombres astrales procedentes de Egipto, Babilonia y Asia Menor hasta superar casi tres veces el catálogo astral de Arato”⁶⁶¹. Esta *Sphaera* es reconstruida posteriormente por Boll, “y ha determinado las etapas fundamentales de su casi fabulosa migración hacia Oriente y de vuelta a Europa hasta llegar a las xilografías de un pequeño libro [...]: nos referimos al *Astrolabium Magnum* -véase la ilustración de la p. 266-.”⁶⁶² Paralelamente, la *Sphaera barbarica* viaja también al Medioevo “a través de los catálogos astrales y los lapidarios árabes”⁶⁶³. Respecto a estos últimos Warburg nombra a Abu Maschar -787-886-, un erudito persa “que era la

661 *Ibid.*(trad. 2005, pp. 420-421).

662 *Ibid.*(trad. 2005, p. 421).

663 *Ibid.*(trad. 2005, p. 421).

mayor autoridad de la astrología medieval⁶⁶⁴ y que escribió *Introductorium Maius* -traducido e incluido en el *Sphaera* de Boll-, libro cuyas fuentes beben de la *Sphaera graecanica* parasitada por Teucro. Según Gombrich, “en los manuscritos árabes, las constelaciones griegas aparecen veces en una forma curiosamente travestida -Perseo puede llevar un turbante y una espada curva-; [...].”⁶⁶⁵



Perseo, del catálogo astrológico de Sufi, París, Biblioteca Nacional, manuscrito árabe 5036, fol. 68r

664 *Ibid.* (trad. 2005, p. 421).

665 Gombrich, Ernst, *Op.cit.* (trad. 1992, p. 186).

Esta última lámina, en la que vemos la versión árabe de Perseo, es presentada por Warburg en el panel 20 de Mnemosyne -titulado *Evolución de la cosmología griega hacia la práctica árabe. Abu Ma'shar. Ocupación con los planetas*-.⁶⁶⁶ Aparte de las evidentes similitudes entre esta ilustración y las pertenecientes al *Arato de Leiden* y al *Astrolabium Magnum*, y que parecen apuntar a una misma fuente, lo interesante de este recorrido de la mano de Warburg reside en que da testimonio de su mecanismo epistemológico. Lo que para él supuso en sus investigaciones la evolución diacrónica de un motivo, se nos presenta a nosotros de manera sincrónica, gracias a los textos de Warburg y sus paneles; superponiendo las imágenes ofrecidas por Warburg queda representada la migración de un mismo motivo a través de diferentes tiempos y culturas.

Warburg muestra cómo la figura de Perseo sufre variopintas mutaciones y adhesiones de elementos hasta llegar a la representación de Schifanoia, pero su hipótesis de que ésta última sea la representación de Perseo es algo que no convence a los expertos.⁶⁶⁷

Warburg sostiene que Abu Maschar bebe también de fuentes indias.

El indio Varaha-Mihira (siglo VI) -fuente de Abu Maschar aunque éste no lo mencione- recoge en su *Brhajjataka* con total exactitud el primer decano de Aries como un hombre con un hacha doble.⁶⁶⁸

Y que estas fuentes, a su vez, respetan la “forma típicamente egipcia: [donde] el primer decano lleva un hacha doble.”⁶⁶⁹ Según Warburg, esta versión de Perseo con el doble hacha pasa por el medievo siendo respetada y, en la obra de Abu Maschar, confluye en un sincretismo que la hermana con otras fuentes de representación.

La lealtad medieval a sus fuentes nos ha dejado incluso esta versión del decano con el hacha doble. El primer símbolo de los decanos del lapidario de Alfonso el Sabio de Castilla muestra a un hombre de tez oscura con un delantal para el sacrificio sujeto por un cinto [aquí vemos como Warburg se va acercando a un elemento distintivo del primer decano de Aries

666 Warburg, Aby, 2003 (trad. 2010, p. 30).

667 Gombrich, Ernst, *Op. cit.* (trad. 1992, p. 184).

668 Warburg, Aby, 1932 (trad. 2005, p. 422).

669 *Ibid.* (trad. 2005, p. 422).

del Palazzo Schifanoia -la cuerda que éste usa como cinturón-] y una auténtica hacha doble.

No obstante, sólo la tercera versión de la serie de los decanos, la del árabe Abu Maschar, nos conduce finalmente hasta las enigmáticas figuras de la serie central del Palazzo Schifanoia. En el capítulo correspondiente de la *Gran introducción*, Abu Maschar ofrece una sinopsis de tres sistemas diferentes de estrellas fijas: el sistema árabe más generalizado, el ptolemaico y, finalmente, el indio.

Ante la serie de los decanos indios, se creería estar rodeado de las más fantásticas creaciones orientales -del mismo modo que para excavar la primitiva imagen griega, la iconología crítica generalmente tiene que ir retirando innumerables estratos formados por incomprensibles adiciones-. Por este procedimiento, un examen más profundo de los decanos “indios” conduce a un resultado que ya no debería sorprendernos: los elementos ornamentales indios han recubierto por completo símbolos astrales de origen griego.⁶⁷⁰

Según la *Sphaera* de Boll, Abu Maschar habla de cómo los indios ven en el primer decano a un hombre negro, vestido con un traje blanco y que usa una cuerda o cordón en la cintura. Aquí la referencia a la imagen del primer decano del Palazzo de Schifanoia es ineludible. En Schifanoia este decano prescinde del hacha doble, pero para Warburg no hay duda; a través de la sinopsis realizada por Abu Maschar “la primera figura del panel intermedio del fresco de marzo quedó desenmascarada: se trata del hombre de raza negra, erguido, airado y vigilante, con el traje ceñido por un cinturón de cuerda que sujeta ostensivamente.”⁶⁷¹

Como era de esperar, estas conclusiones no afectan exclusivamente al primer decano de Aries, sino que permiten desenmarañar todo un sistema de evoluciones, migraciones, desencuentros y correspondencias que sufren las imágenes del zodiaco. Así, la banda central de los frescos de Ferrara es depositaria de estos movimientos imaginativos en torno a la representación astrológica.

[...]. Sobre el estrato inferior del firmamento de estrellas fijas griego fue depositado en un primer momento el esquema del culto a los decanos de origen egipcio. Sobre éste se superpuso el estrato de la transformación mitológica india, el cual, más tarde -probablemente por mediación persa-, pasó al mundo árabe. Por último, después de que la

670 *Ibid.*(trad. 2005, p. 422).

671 *Ibid.*(trad. 2005, p. 422).

traducción hebrea dejara algunos confusos residuos, el cielo griego de estrellas fijas desembocó -vía la transmisión francesa y la traducción latina de Abu Maschar de Pietro d'Abano- en la cosmología monumental del primer Renacimiento italiano, en la forma de las treinta y seis enigmáticas figuras de la banda central de los frescos de Ferrara.⁶⁷²

Con este recorrido de la mano de Warburg ya nos hemos excedido suficientemente en lo que respecta al Perseo que aparece en la Tabula Bianchini -recogida en el *Sphaera* de Boll- del panel 3 y que nos remite, primero a un texto anterior -el que analiza los frescos del Palazzo Schifanoia-, y después a un panel posterior, el número 20. Aunque en modo alguno aclarado -más bien tangencialmente acotado-,⁶⁷³ el viaje astrológico propuesto sobre Perseo hace patentes las complejas conexiones que el pensamiento warburguiano traza tanto en sus textos como en su Atlas Mnemosyne; ese mecanismo dentro del entramado histórico que funciona uniendo diferentes épocas y lugares, textos, imágenes y experiencias vitales anteriores y posteriores -tanto las de Warburg como las de quien se adentra a interpretarle-, en una inmediatez en la que todo trata de encontrar un sentido global que, final e inevitablemente, se pierde navegando por los ríos específicos de los límites de cada cual -Warburg incluido-.

En la esquina superior derecha del panel 3 encontramos una lámina que representa una estatua de bronce, *Diana de Éfeso* -datada entre el 120 y el 140 d.C.-. Diana era una diosa romana “de la luz y señora de las montañas y los bosques, y pronto fue helenizada”⁶⁷⁴ asumiendo la naturaleza de la Artemisa griega -diosa de los bosques y la caza-. “Por su estrecha relación con Apolo, desde sus orígenes, Ártemis tenía que participar de la naturaleza de este dios. De aquí que también sea Ártemis una diosa de la luz -Febe- [véase el disco que rodea la cabeza de la estatua de Diana], aunque en este caso se trate de una luz lunar. Pero este carácter selénico fue poco a poco desdibujándose, como lo demuestra la aparición de una diosa específica de la Luna, Selene.”⁶⁷⁵

La representación que nos ocupa, la Artemisa o Diana de Éfeso, arroja, de todas maneras, una visión peculiar de la diosa. Entre otras cosas, su pecho aparece lleno de senos. Esto

672 *Ibid.*(trad. 2005, p. 422-423).

673 Para seguir este viaje astrológico con Warburg léase su texto de 1902 *Italianische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara* -“Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara” en Warburg, Aby, 1932 (trad. 2005, pp. 415-438)-.

674 Girand, Felix, *Op. cit.* (trad. 1962, p. 281).

675 *Ibid.* (trad. 1962, p. 161).

lleva a pensar que puede tratarse “de una diosa de la fecundidad, que tiene muy poco que ver con la Ártemis griega.”⁶⁷⁶

En realidad, esta Artemisa presentada por Mnemosyne es ese tipo de encrucijada que tanto gusta a Warburg, ya que está llena de referencias e influencias de todo tipo. Si nos fijamos en su cabeza, vemos como ésta sostiene una corona torreada, elemento que no se suele asociar con Artemisa, sino con la diosa frigia Cibeles.

Etimológicamente, Cibeles es la “diosa de las cavernas”. Personificaba a la Tierra en su estado primitivo y agreste, y era adorada en las cumbres de las montañas: [...]. Ejercía su dominio sobre las bestias salvajes, que solían figurar en su séquito.

Las representaciones griegas de Cibeles tuvieron efectivamente un carácter asiático. La diosa, que llevaba en la cabeza la corona adornada con pequeñas torres, atributo habitual de las diosas-madres de Asia, estaba sentada en un trono, junto al cual había dos leones, o bien montaba en un carro tirado por estos animales.⁶⁷⁷

Como se puede apreciar, algunos elementos de la Diana de Éfeso remiten a Cibeles⁶⁷⁸ -más que a la propia Diana o Artemisa-. Cibeles, siendo una diosa de la fertilidad, casa mejor con la representación que nos ocupa, y no sólo por los pechos y la corona torreada, sino también por su vestido, que está cubierto de cabezas de animales -ese séquito de animales salvajes-, y por los leones que flanquean su cabeza. Por otro lado, esta figura porta además los signos zodiacales,⁶⁷⁹ lo que revela, una vez más, la influencia ejercida por el Antiguo Egipto. Nos volvemos a encontrar así en un cruce de caminos, en una condensación de ese viaje de las metamorfosis y las síntesis que emprenden dioses paganos y divinidades astrales mientras van y vienen atravesando los cuatro puntos cardinales. Curioso es también el viaje que la figura de Diana llevará a cabo a través del medievo hasta llegar al Renacimiento, baste apuntar aquí que se suele contraponer a Diana con Venus, esto es, la Castidad -moral y virtud cristianas- y la Sabiduría contra la Lujuria y otros vicios.⁶⁸⁰ Siendo la Diana de Éfeso

676 *Ibid.* (trad. 1962, p. 162).

677 *Ibid.* (trad. 1962, p. 215).

678 Para una mayor información sobre Cibeles véase el libro Cumont, Franz, 1905, *Les Religions orientales dans le paganisme romain -Las religiones orientales y el paganismo romano* (trad. 1987, pp. 49-67)-.

679 Véase la lámina de Mnemosyne que está debajo de la que nos ocupa: *Cabeza y parte delantera con los signos del Zodíaco, detalle*.

680 Véase la trayectoria histórica de la figura de Diana en Sez nec, Jean, 1980 (trad. 1983, pp. 13, 94, 103, 112, 217, 244).

una clara representación de la fecundidad, de los animales salvajes y de los astros paganos, la cosa resulta ciertamente irónica.

Debajo de la Tabula Bianchini y de las láminas sobre Diana de Éfeso se encuentran dos imágenes de Júpiter Heliopolitano, una pertenece a un relieve votivo -finales del s. II d.C.-, la otra a una estatuilla de bronce -s. II/III d.C.-. Al igual que sucedía con la anterior estatua de Diana, ambas representaciones resultan ser sincréticas. Por un lado, el “Júpiter latino es, ante todo, el dios de la luz -tanto solar como lunar- [obsérvense la similitudes con la Diana prehelénica y con Artemisa] y de los fenómenos celestes: viento, lluvia, trueno, tempestad, relámpagos.”⁶⁸¹ Por otro, tanto en el poema astrológico de Manilio “-único documento coherente de la astrología gnóstica que produjera la Roma imperial-”⁶⁸² como en los ya comentados frescos de Ferrara, Júpiter y Cibele “rigen conjuntamente el signo de Leo y el mes de Julio”⁶⁸³. Con esta serie de analogías vemos cómo continúa tejiéndose la red warburgiana; las láminas del panel 3 de Mnemosyne referentes a Diana y a Júpiter se asocian, evidenciando al propio Atlas como un objeto consustancial respecto a las imágenes que contiene; es decir, una red analógica que resulta en una implosión de referencias imaginativas que, al ser buscadas e interpretadas, vuelven a explotar dispersándose en todas direcciones.

De todas maneras, el Júpiter presentado por Warburg está impregnado de su propio carácter peculiar. La figura de Júpiter Dolichenus que aparece en el panel 3 -debajo de la Tabula Bianchini- parece ser una evolución del dios semítico Baal de Doliche. Esta figura es representativa de ese paganismo procedente de Siria y que pretendía sustituir a la vieja idolatría latina.⁶⁸⁴ De hecho, en el panel 3 de Mnemosyne es reseñada de la siguiente manera: *Divinidad del cercano Oriente de la época romana -Júpiter Dolichenus- con los siete planetas en su vestidura. Júpiter Heliopolitano.*⁶⁸⁵ No necesitamos adentrarnos más en analizar éstas figuras de Júpiter, baste apuntar su origen oriental y su estrecha relación con el culto al Sol⁶⁸⁶ para establecer el lugar que ocupan en el sentido general del panel 3 -y en el de Mnemosyne-. Además, la apoteosis solar relacionada con el triunfo romano y el

681 Girard, Felix, *Op. cit.* (trad. 1962, p. 272).

682 Warburg, Aby, 1932 (trad. 2003, p. 423).

683 *Ibid.* (trad. 2005, p. 423).

684 Cumont, Franz, 1905 (trad. 1987, p. 101).

685 Warburg, Aby, 2003 (trad. 2010, p. 18).

686 Para una mayor información véase Cumont, Franz, 1905 (trad. 1987, pp. 93-142).

carácter divino del emperador aparece con más detalle en paneles posteriores del Atlas. Lo interesante, de momento, es ver cómo poco a poco van esclareciéndose esos mecanismos que subyacen en Mnemosyne, una auténtica fuente de la que brotan una misma y, a la vez, diferentes memorias.

Las láminas que quedan por analizar contienen representaciones del Zodíaco pertenecientes al templo de Hator de Dendera, en Egipto. La primera es una imagen circular: *Zodíaco circular de Dendera: constelaciones de los astros de 10 grados (decanos) -las doce constelaciones zodiacales con los planetas (según la doctrina de la elevación)- constelaciones de los egipcios.*⁶⁸⁷ Esta primera imagen nos remite inevitablemente al panel 2, a los hemisferios celestes de Ptolomeo y al Atlas Farnesio. De hecho, ambos paneles, el 2 y el 3, quedan unidos gracias a la analogía circular que presentan estas imágenes acerca de un cosmos esférico; analogía que, además, nos obliga a volver a la transformación que se produce desde las concepciones griega y egipcia hasta la *Sphaera barbarica*. Ese viaje de imágenes astrológicas que viajan por Grecia, por Asia Menor, por Egipto, por Mesopotamia y Arabia realizado al amparo de los paneles 1, 2 y 3 de Mnemosyne, supone, al igual que las imágenes esféricas del cosmos, un transcurrir circular excesivo e inabarcable; uno puede sumarse a su rotación en cualquier momento porque, de todos modos, acabará realizando todo el recorrido -y nunca será suficiente-. Los ciclos cosmológicos se convierten así en ciclos que se exceden a sí mismos, y acaban por afectar y pertenecer a otro orden de acontecimientos paralelos. Muestra de una balbuciente superstición, pero también de observaciones empíricas, las traducciones humanas del cosmos afectan a la vida en tanto que forman parte activa de ésta, evolucionando -no necesariamente a mejor- con ella y en ella.

Según Beroso, que es el intérprete de las viejas teorías caldeas, la existencia del universo se compone de una serie de “grandes años”, poseyendo cada uno de ellos su invierno y su verano. Su verano se produce cuando todos los planetas se hallan en conjunción en el mismo punto de Cáncer y trae como consecuencia una conflagración general. Por el contrario, el invierno llega cuando todos los planetas se reúnen en Capricornio, y trae como consecuencia el Diluvio Universal. Cada uno de estos ciclos cósmicos, cuya duración de acuerdo con los cálculos más probables era de 432.000 años, era la reproducción exacta de

687 Warburg, Aby, 2003 (trad. 2010, p. 18).

todos los que le habían precedido. En efecto, los astros al volver a tomar la misma posición deben actuar de un modo idéntico. Esta teoría babilonia, anticipación del “eterno retorno de las cosas”, que Nietzsche se jactaba de haber descubierto, disfrutó de un amplio favor en la Antigüedad y se transmitió bajo diversas formas hasta el Renacimiento.⁶⁸⁸

Cómo recuerdan estas palabras de Cumont a los devenires posibles encarnados a partir de los paneles 1, 2 y 3 de Mnemosyne, solapando diferentes lugares, tiempos, Warburgs e intérpretes; desde la Antigüedad -esa imaginería pagana cosmológica- hasta el Renacimiento -esa misma imaginería transformada y encontrada, por ejemplo, en el Palazzo Schifanoia-, siempre en remitencias circulares.

12.12. Conclusiones sobre los paneles 1, 2 y 3

En las imágenes astrológicas y astronómicas contenidas en Mnemosyne la bóveda celeste se perfila como una pantalla cósmica en la que astros y estrellas son escudriñados y sometidos a un cierto orden. En una reflexión involuntaria, el pensamiento del observador trata de someter a lo observado con la intención de hacer del cosmos un lugar inteligible, subordinándolo a imágenes ya conocidas que sirvan de brújula; constructo orientador que nos orienta y nos calma. De este modo, la proyección imaginativa de algo que ya está sobre lo que no es, nos permite deambular por el firmamento en un estado paramnésico, percibiendo ecos terrestres, conexiones y sentidos para, en definitiva, intentar huir del fenómeno inexplicable y pavoroso. El ojo, órgano aprehensor, modula y capta el cielo estrellado hacia el que él mismo es proyectado, permitiendo esa relación necesaria -en cuanto a inevitable- de aspectos que resultarán en ese lugar común, misterioso y orientador a la vez. Es decir, el reflejo del firmamento en la esfera visible y vidente del ojo da lugar a un modo de imaginar sintético en el que conviven regularidades e imprevistos; un espacio donde el reconocimiento desapasionado de ciertos fenómenos camina junto a la confección de metáforas totalmente arbitrarias sobre lo extraño e inclasificable. Obviamente, este cielo imaginado tiene que ver más con las geografías del propio ojo y del pensamiento que

688 Cumont, Franz, 1905 (trad. 1987, p. 153).

modela la mirada que con las del propio cosmos; cuando éste es representado en forma esférica no hace más que ser confinado concéntricamente al ojo, resultando en un firmamento que queda expuesto en una imagen supeditada a la medida humana. Así comienza el viaje cosmológico por Mnemosyne.

Para poner orden en el caos brillante del firmamento hay que agrupar de alguna manera los astros, crear pautas fijas que pueda retener la memoria. Esto no lo hacemos mediante la reflexión abstracta, sino de manera casi automática al proyectar sobre multitud de estrellas las imágenes de nuestro propio mundo. Explotando un mínimo parecido hablamos de la Osa, del Carro, del Cisne, y de este modo no sólo poblamos el cielo de seres de nuestra propia fabricación, sino que también lo sometemos a nuestra captación mental. Una vez que hemos completado este proceso de proyección, resulta ya difícil extraviarse. El firmamento nocturno nos puede guiar, a semejanza de nuestra imaginación, que nos ha ayudado a crear los mojones necesarios para nuestra orientación.⁶⁸⁹

Mediante su mapa-Atlas Mnemosyne, Warburg traza su propio sistema orientador respecto a la imaginería astrológica. Una hoja de ruta concretada gracias a una selección de imágenes significativas que, funcionando a la manera de un hilo de Ariadna, guía nuestros pasos, y también los suyos, a través del magma de imágenes astrológicas posibles. Un mapa que trata de explicar otro mapa no en una tautología estéril, sino en un recorrido que, aunque también dibujado de antemano, recalcará y reorientará ciertos detalles donde brilla la extrañeza -esa misma extrañeza que ayudará a aclarar algunos aspectos del a veces farragoso terreno común-.

El deambular por la imaginería astral comienza ya en el panel A. Recordemos como en éste, Warburg nos propone un viaje en descenso desde un cosmos que, aunque indefectiblemente dibujado -por tanto pensado-, está plagado de figuras mitológicas y monstruos irracionales. Estas figuras quiméricas son las mismas que, proyectadas en el cosmos, atesoran y agrupan con su silueta grupos de estrellas en una función orientadora -ver panel 3: Andrómeda, Ceto, Perseo, Equus...-. Pero este conjunto formado por la observación de estrellas y la proyección hacia el cosmos de analogías visuales -monstruosas o referenciales a deidades o héroes mitológicos- ejemplifica no sólo la formación de una especie de guía cósmica -a estas

689 Gombrich, E. H., *Op. cit.* (trad. 1992, p. 185).

alturas ya sabemos que a Warburg también le interesa el por qué y el desde dónde se realiza el proceso de la proyección cosmológica-, sino también la pretensión de buscar orientación mediante una de las funciones básicas warburgianas: la función polar -en este caso mediante la unión elíptica entre observación desapasionada y metaforización imaginativa, o lo que es lo mismo: razón apaciguadora y fantasía vibrante⁶⁹⁰-. Esta polaridad asume la ya mencionada proyección involuntaria que nos impele a dotar de un sentido al mundo, pero contrapone a ésta otra manera de funcionar fundamental, la observación sobre concreciones causales que consiguen despegarnos del fenómeno y nos extraen de ese mundo mágico en el que todo está relacionado. En la proyección estamos ligados al mundo como agentes, en la observación causal los hechos observados son ajenos a nuestra participación -que no a nuestra interpretación-.

Esta preocupación por la observación total y de inventario sistemático de las relaciones y de los vínculos puede culminar, a veces, en resultados de buen aspecto científico: tal es el caso de los indios blackfoot, que diagnosticaban las proximidad de la primavera según el estado de desarrollo del feto de bison extraído del vientre de la hembra muerta en la caza.⁶⁹¹

Esto mismo es aplicable a los fenómenos celestes, según ciertos indicios se pueden sacar ciertas conclusiones. Algunas de estas señales y sus consecuencias eran observadas desapasionada y científicamente desde la similitud de causas para un parecido efecto, mientras que otros indicios, más abstractos y difíciles de predecir -por ejemplo, la periodicidad de un eclipse-, llevaban a conjeturas o fabulaciones que nada o poco tenían que ver con la realidad -la predicción de sucesos futuros mediante la lectura de estrellas o la lectura del porvenir en un hígado, por citar dos ejemplos-.

Sea como fuere, y una vez explicitada, esta elipse de focos encontrados puede ser rastreada sin dificultad en esas imágenes astronómicas y astrológicas que, cumpliendo una función anticaótica,⁶⁹² nos ofrece Mnemosyne. De este modo, las láminas referentes a aspectos científicos -como la órbita de Marte según Kepler o el hombre de Vitrubio- y las de tinte astrológico -hombres-cósmicos, lectura de hígados o constelaciones mitológicas- conviven

690 Warburg, Aby, 2003 (trad. 2010, p. 3).

691 Lévi-Strauss, Claude, 1962 (trad. 1987, p. 26).

692 Warburg, Aby, 2003 (trad. 2010, p. 3).

en un mismo espacio, Mnemosyne, representando dos polos contrastados de una relación necesaria.

En la historia de la imaginería astral [Warburg] halló un caso ideal para la demostración de las ideas psicológicas generales que habían poblado sus cuadernos de notas durante la década de los noventa. Algunas de las formulaciones de aquellos días que habían parecido artificiales y áridas podían traducirse ahora en ejemplos concretos [Gombrich habla aquí del análisis por parte de Warburg de los componentes astrológicos de los frescos del Palazzo Schifanoia. Precedentes pero a la vez coetáneos de Mnemosyne -como hemos visto al estudiar el panel 3-].

Se recordará que aquellas notas giraban en torno al contraste entre el miedo primitivo y el desapego científico; el contraste, podría decirse también, entre la astrología y la astronomía.⁶⁹³

De manera precisa, la función polar se revela como guía de descenso hacia el interior de aquello que a Warburg siempre había interesado: la búsqueda de esos mecanismos que, presentes en la imagen, ayudan a la interpretación psicológica del sufrimiento emocional -fuente y raíz del deambular intelectual que Warburg emprende cuando decide estudiar esa conexión entre imagen y sufrimiento que él mismo había experimentado en su infancia-. De esta forma, sirviéndose del estudio del contraste dinámico que presencia en la imaginería astrológica, nos lleva a ese lugar anímico, más general, del que las imágenes, sean astrológicas o no, dan cuenta. En realidad, no ha dejado de buscar esas ideas psicológicas generales que él sitúa en algún lugar entre Dioniso y Apolo, en un “origen de la tragedia” que a todos incumbe y del que algunas imágenes son supuestamente depositarias, ya que en ellas mismas conviven “la *sofrosyne* y el éxtasis ante todo en la unidad orgánica de su función polar”⁶⁹⁴.

En el fondo, el estudio de la astronomía y de la astrología no deja de ser sino otra excusa, otro punto de vista sobre la misma problemática que siempre ha interesado a Warburg: “descender a las profundidades donde los impulsos del espíritu humano se entretajan con la materia acronológicamente estratificada.”⁶⁹⁵ Sólo allí se descubre dónde se acuñaron los

693 Gombrich, E. H., *Op. cit.* (trad. 1992, p. 185).

694 Warburg, Aby, 2003 (trad. 2010, p. 4).

695 Véase cómo en los análisis sobre los paneles 1, 2 y 3 se ejemplifica la atemporalidad de ciertos motivos

valores expresivos de los estremecimientos paganos derivados de la vivencia orgiástica original: el *thiasos* trágico.”⁶⁹⁶ Vemos como ese mundo trágicamente inexplicable, ese misterio que fuera de lo mundano nos conforma y que surge y se intuye en situaciones críticas o excepcionales -recordemos las experiencias de la infancia de Warburg-, puede convertirse en un sentimiento pavoroso al que hay que exorcizar buscando un sentido. Así surgen relatos comprensibles, a veces representados mediante los valores expresivos de la imagen, que reflejan el ascenso desde esas “profundidades donde los impulsos del espíritu humano se entretejen [...]”⁶⁹⁷. Volvemos entonces a esa idea warburguiana de la imagen como depositaria de ecos psicológicos. Ecos que en el caso de los paneles 1, 2 y 3 serán rastreados mediante el análisis de una imaginería astrológica que fue tomada como mediador entre hombre y naturaleza. Un rasgo esencial -o quizá sea mejor decir la fatalidad- de esta mediación consiste en la identificación entre hombre y cosmos, esa suerte de antropomorfización otorgada a la causa del fenómeno pavoroso. Antropomorfización que, por otro lado, puede ser entendida de dos maneras -ambas pertinentes respecto a lo que aquí nos concierne-. Por un lado, en el sentido de Usener cuando da cuenta de la relación entre un fenómeno y el agente necesario que lo provoca -por ejemplo, cuando la imaginación primitiva relaciona el trueno con un agente tronador: Zeus, “el que truena”-. Por otro, cuando el miedo primitivo lleva a considerar que lo que pasa más allá de la frontera de nuestra piel está relacionado íntimamente con algo que sucede también en nuestro interior -en una suerte de correlación holística-. Ambas vertientes tienen un punto en común: el temor reverencial. El mismo que conducirá hacia esa confección a la vez empírica e imaginativa del firmamento tejida a escala humana, la astrología.

Si el miedo primitivo conduce, como señalaran Vignoli y Usener, a una temeraria e irracional “proyección de causas” -*Ursachensetzung*-, ¿no es esto precisamente lo que caracteriza la superstición astrológica, que ve en los astros distantes las causas inmediatas de los sucesos terrestres?⁶⁹⁸

imaginativos al permanecer éstos prácticamente invariables en el transcurrir histórico de la representación astrológica. Y véase también cómo convergen los diferentes estudios de Warburg en tiempos o imágenes comunes. Mnemosyne, por ejemplo, es capaz de transcurrir a la vez que la conferencia de Roma, reuniendo a Warburgs de diferentes épocas en una misma interpretación.

696 *Ibid.* (trad. 2010, p. 4).

697 *Ibid.* (trad. 2010, p. 4).

698 Gombrich, E. H., *Op. cit.* (trad. 1992, p. 185).

Esta dimensión humana otorgada al cosmos es una de las cuestiones clave que Warburg aborda en sus paneles 1, 2 y 3 -y también en los A, B y C-: ante la percepción de un fenómeno que parece traspasar los límites de lo posible, la “proyección de causas” produce un cosmos divinizado -en realidad antropomorfizado- que a su vez nos devolverá, mediante la interpretación reverencial y supersticiosa de ciertos fenómenos que en él suceden, no sólo el reflejo de nuestros monstruos, sino también una lectura perversa de nuestros propios actos -a la manera de un espejo imaginativo-.

Gracias a las imágenes presentadas por Mnemosyne tenemos el ejemplo de cómo en la traducción visual del cosmos aparece reflejado un amplio, dinámico y conciliador espectro. Decimos conciliador porque, aunque la representación trata de suplantar a lo que representa sin conseguirlo, la intuición de que hay algo que se escapa a aquello representado viene dada, también, por la propia representación. De este modo, el espectro imaginativo que nos ocupa es traído a presencia por la ya mencionada elipse y sus dos puntos focales definidos -que no fijos-. En un extremo, aparece el aspecto astronómico y empírico que analiza y delimita el fenómeno, mientras que, en el otro, ese fenómeno observado de manera concreta se ve también representado por un semblante metafórico de carácter mágico, supersticioso y, por lo visto, necesario -la imaginería astrológica-. Aparecen entonces las dos proyecciones hacia el entendimiento del cosmos que nos ocupan, una empírica -algunas estrellas son fijas y permiten establecer su ubicación y periodicidad-, la otra de orden mágico -ya que en el cosmos suceden cosas extrañas que nos conciernen pero que son difícilmente sometidas a un orden-. El estudio del cosmos se impregna de esa mitificación que para Vignoli supone una facultad humana intrínseca, inevitable y anterior a la reflexión -la entificación del fenómeno-. Mitificación que tiene que ver con esos sucesos inexplicables que han de tener alguna causa -causa que se nos ha de asemejar terriblemente-. Esto nos remite tanto a la ya expresada idea de Usener respecto a que el hombre reacciona ante fenómenos pavorosos imaginando y antropomorfizando sus causas, como al hecho de que se da una suerte de unión pre-conceptual entre hombre y cosmos. De este modo, los cometas o los eclipses, ambos impresionantes e impredecibles, pertenecen a un orden mágico que se manifiesta para afectar directamente a nuestras vidas. Es decir -y aquí aparece Vischer-, bajo la mirada astrológica el cosmos actúa como una pantalla simbólica donde lo lógico-disociativo -lo

medido, lo astronómico- convive con lo mágico-asociativo -un hombre-cósmico sujeto a un orden mayor que le condiciona de manera mágica-. Esto es, nuestras proyecciones conceptuales sobre la pantalla cósmica no se encuentran solas, ya que desde el firmamento algo nos es devuelto: un pretendido eco, manifestado por medio de la imagen, de aquello que, excediéndonos, también nos pertenece y nos conforma; ese temor reverencial e irracional que desde el cosmos tomará una forma sospechosamente parecida a la de la lógica terrestre y que, subvirtiéndola o pervirtiéndola, no servirá para regir el destino, pero sí para que creamos que lo hace.

Sin duda, hay algo paradójico en la idea de una lógica cuyos términos consisten en sobras y pedazos, vestigios de procesos psicológicos o históricos y, en cuanto a tales, desprovistos de necesidad. Quién dice lógica, dice instauración de relaciones necesarias; [...].⁶⁹⁹

Desde la adivinación astrológica, a los acontecimientos terrenales se les supone una correlación con los movimientos cósmicos, ya que ambos han de obedecer a una misma lógica interna. Esta visión holística en la que todo confluye, es la que encierra a las estrellas en siluetas de representaciones mitológicas, pretendiendo después que las historias pertenecientes a estos mismos mitos han de tener un paralelismo o han repercutir en el desarrollo de acontecimientos que, en realidad, nada tienen que ver con ellas.

Si hay un carnero en el cielo, dicho carnero ha de poseer todas las cualidades del carnero. Los nacidos al surgir este “aries” han de participar también, efectivamente, de estas cualidades. Es posible que lleguen a ser comerciantes de lana o pastores; su fisionomía se parecerá a la de un carnero, como también su temperamento. La esencia de la técnica astrológica consiste precisamente en aprovechar de la simple imagen de la constelación todas esas cualidades individuales que se pueden aplicar a la profecía.⁷⁰⁰

Ahora bien, aunque las estrellas y los astros no influyen directamente en los acontecimientos, si que lo hace el hecho de aprovechar la superstición astrológica como arma política. Así, designios pretendidamente divinos serán utilizados por hombres vulgares

699 Lévi-Strauss, Claude, *Op. cit.* (trad. 1987, p. 60).

700 Gombrich, E. H., *Op. cit.* (trad. 1992, p. 186).

para manipular interesadamente la dirección de ciertos hechos -a lo largo de la historia no carecemos precisamente de ejemplos-. Es decir, si bien los cuerpos celestes no influyen *per se* el curso de la historia, sí que lo han hecho ciertas interpretaciones de supuestos designios cósmicos. Desde Mesopotamia a Lutero -por nombrar dos ejemplos ya expuestos- los devenires relacionados con la influencia de la astrología han tenido no poca importancia. Esto nos lleva a otro de los aspectos fundamentales en Mnemosyne -y también en toda la trayectoria de Warburg-: un cierto tipo de utilización prosaica a la que esos modelos o motivos imaginativos que perviven a través del tiempo son sometidos.

Los paneles 1, 2 y 3 guardan una cierta relación cronológica entre sí, y si bien dan cuenta de esa función polar de la imagen a la que aludíamos -con todas sus conclusiones-, también proponen un viaje que partiendo de la historia de la cultura -esa historia de la cultura que Burckhardt narraba a sus alumnos mediante esos “amasijos” de imágenes que, en cierta medida, preceden al Atlas de Warburg- abarca o se extiende hacia otro tipo de narraciones. Pues bien, uno de estos posibles relatos resultantes tiene que ver con la lucha por el poder. Caminando paralelamente a los acontecimientos políticos, las emergencias y las caídas de las imágenes representan también el juego y la evolución de las relaciones de ese poder. Por una parte, y como ya hemos visto, somos gobernados por imágenes -ya sea explicándonos a nosotros mismos mediante ellas o ya sea siendo explicados por ellas; sujeto que imagina vs. sujeto imaginado-. Por otra, también hemos utilizado las imágenes como algo ajeno que, interesadamente, arrojamos a los demás; esto es, las imágenes son susceptibles de ser utilizadas como una herramienta para manipular o para propagar información de manera parcial -propaganda-. Este tipo de utilización aparece casi de manera inevitable en cualquier relato hilado por imágenes. Acordémonos del *pathos imperial* del panel 7 de Mnemosyne y de cómo la imagen era puesta al servicio de la retórica triunfalista del poder imperial romano.⁷⁰¹

Aquí surge un tema interesante, también presente en todo el Atlas: parece que, casi de manera autónoma, las propias imágenes compiten entre sí en función de su aceptación o conveniencia respecto al momento histórico en el que se encuentran. Unas quedan relegadas y olvidadas, otras volverán a resurgir, algunas permanecen, otras cambian manteniendo una cierta esencia, unas viajan e influyen... pero siempre siendo reflejo -o proyección-, eso sí,

701 Véase el panel en la p. 214.

del momento histórico, social y cultural en que se encuentran. La vida de las imágenes es, al igual que las complejidades del relato histórico, orgánica, múltiple y difícilmente controlable. A veces su forma viene determinada por una intención con arreglo a ciertos fines -como, por ejemplo, en la imagen propagandística-, pero habitualmente son ellas las que surgen aquí y allá, disponiendo un sistema -o en tal las recogemos nosotros- que, necesariamente, ha de pertenecer a un eco de lo representado siempre anterior.



Appiani, Andrea: *Apoteosis de Napoleón*, Fresco en techo. Milán, Palazzo Reale 1808

Una fotografía de este fresco aparece en el panel 7 de Mnemosyne. En la imagen se puede apreciar el evidente paralelismo entre la apoteosis napoleónica y las imágenes de apoteosis solar vistas anteriormente reflejo del culto solar romano-oriental y que habrían de culminar con la ideal ascensión al Sol llevada a cabo por el alma divinizada del difunto emperador.

Conclusiones generales

Conclusiones generales

La idea de intimidad parece ser una de las claves que ha vertebrado nuestro recorrido por la vida y trabajos de Warburg. Esa intimidad entre sujeto e imagen experimentada por él desde su más tierna infancia -mediante una imagen, de momento, construida desde y por los demás- y que lleva al descubrimiento de otra intimidad posterior, la que Warburg atisbará entre pathos trágico y ciertos mecanismos de la imagen figurada. O esa otra intimidad mimética entre la manera en que la historia cultural es guiada por la intuición poética -Burckhardt y sus imágenes- y la propia búsqueda hacia uno mismo ordenando las imágenes inevitablemente históricas de los demás -el *Atlas Mnemosyne*-. O aquella que da cuenta de cómo la función polar, ese aspecto anticaótico que Warburg presupone a la obra de arte, concilia, en ella misma, la fantasía vibrante con la razón apaciguadora -lo pavoroso con lo medible, lo mágico-asociativo con lo lógico-disociativo, a Warburg con Vischer, el impulso patológico con la cristalización imaginativa, la acción de una psique individual respecto a una psique colectiva o un determinado *Zeitgeist*...-.

Cabrían aún muchas más intimidades, e, hilando fino, podríamos perdernos en cada uno de los vericuetos, múltiples aspectos y matices intuidos en ellas a través de complicadas preguntas que no han de encontrar respuesta; quizá el juego se encuentre precisamente ahí, en la necesidad de enunciar preguntas que, aunque de imposible respuesta, representan en sí mismas el establecimiento de múltiples relatos e interpretaciones. Si recordamos la hipótesis fundamental que vertebra toda esta investigación, esa función de la imagen como relato psicológicamente coherente respecto tanto a la biografía del individuo imaginado como a la historia de la colectividad que imagina, quizá podamos, y debamos, plantearla en forma de pregunta: ¿el impulso patológico se apega a esas imágenes dadas en las que resuena una cierta pregnancia psíquica anterior trazando una narrativa psicológicamente coherente que comprende al sujeto cultural y que da cuenta además de su fragmentación trágica? La sinuosidad de la pregunta no sólo es perversa, sino que refleja lo sucedido en nuestro acercamiento a esa hipótesis de partida. Lo interesante no ha sido verificar o no la hipótesis, sino la ampliación del campo de batalla producida en el proceso; la aparición de nuevas preguntas no nos aleja de ese primer intento de elucidación, sino que, más bien al contrario,

viene a enriquecer un relato que por menos amplio que pudiese ser en origen no deja de comprendernos cada vez más.

Hay un deambular, un perderse rizomático, que es lo que en cierta manera sucede -casi como una provocación- cuando alguien se aproxima a la figura de Warburg. Y aunque uno, por la razón que sea, decida no extraviarse o no disiparse, sí se suscita la posibilidad de hacerlo, algo que en definitiva es trágica y exactamente lo mismo: esa especie de bloqueo, de remisión hacia otro y a la vez mismo lugar, al que se acaba llegando después de cualquier intento explicativo. Pero en principio no estamos aquí para eso. Pese a toda la riqueza de las cuestiones y derroteros posibles hemos de reservarnos y acotar de alguna manera al personaje -el Warburg intuido en este texto y con el que también nosotros hemos intimado-. En relación a la *Parte I* de esta investigación, en la que Warburg aparece como un visionario, podemos decir que éste aísla una serie de motivos gráficos que, reapareciendo a lo largo del tiempo, están dotados de un cierto movimiento que los hermana en un concepto: *Pathosformeln*. Está claro que podemos establecer un símil biológico para esta fórmula de movimientos ondulatorios y serpenteantes. Es decir, si a través de la imagen aparecen el mismo o similares motivos representando ese movimiento caracterizado como dionisiaco, podríamos decir que esas recurrencias establecen, y no sólo en la propia imagen sino también en esa psique colectiva que las rescata cíclicamente, una suerte de pervivencias⁷⁰² -o de supervivencias si los motivos son considerados una manifestación residual-comprobables al ser puestas en relación con otros motivos similares pertenecientes a otras imágenes -a otros tiempos que, mediante la observación de algunos aspectos formales, resultarían ser parte de un mismo e incesante movimiento: una superposición de tiempos a la manera de la paradoja de Erwin Schrödinger-. Dicho *grosso modo*: si aquello que viene palpitando a través de la historia bajo la piel de la imagen todavía se mueve, es que está vivo. Que el movimiento en los ropajes y paños de la *Primavera*, o en el cabello de la *ninfa* Simonetta Vespucci, o en la serpiente-rayo de los dibujos de los *pueblo*, representa la traducción de un proceso psíquico es evidente. Que algunos procesos psíquicos, a veces conflictivos -síntoma-, necesitan de una manifestación imaginativa -tanto para expresarse como para ser contenidos-⁷⁰³, también. Ahora bien, afirmar que los procesos psíquicos

702 Ese *Nachleben*, ese vivir después del tiempo.

703 Acordémonos de las pesadillas en las que Warburg revivió, durante y mediante unas fiebres tifoideas en su infancia, las demoníacas ilustraciones de una edición de las *Pequeñas miserias de la vida conyugal*

humanos se sintomatizan⁷⁰⁴ mediante modelos o motivos similares que son prácticamente los mismos y universales y que encarnados en la imagen atraviesan tiempos y culturas, es ciertamente problemático.⁷⁰⁵

Warburg busca, localiza sus *Pathosformeln* e indaga en el modo en que éstas sobreviven o perviven -a veces ocultas, a veces explicitadas- en diferentes épocas históricas, cada una con su particular *Zeitgeist*. Estas fórmulas patéticas son consideradas por él como síntoma o manifestación de una pulsión, o de un conflicto psíquico inherente a la condición humana - en cierta manera, esto acerca a Warburg a la visión freudiana del arte-. El problema es acotar esa supuesta pulsión que parte del impulso psico-individual y que trata de abrir una brecha en la corriente psico-social imperante. Brecha dibujada por esos elementos dionisiacos presentes en la imagen que, además, no sabemos si son generadores o generados. Lo que queda meridianamente claro es que hay ciertos motivos imaginativos que se repiten, que cruzan tiempos y océanos, y que son utilizados por Warburg -y por nosotros con él- de manera válida para moverse entre los entresijos del tejido histórico y psicológico de la imagen. Y decimos válida pues las interpretaciones de Warburg no pueden ser desestimadas fácilmente, ya que nunca se aventuran a cerrar el sujeto tratado, sino que lo enriquecen y generan, casi siempre, no ya nuevas e interesantes cuestiones, sino nuevos tiempos que cohabitan históricamente.

Cuando Warburg escoge ornamentos o figuras y los aísla respecto a la imagen que los contiene -los descontextualiza- es porque, para él, manifiestan una energía psíquica, una relación profunda e inconsciente entre la elaboración de su propia imagen y la propia naturaleza que representan. Esto es, revelan una suerte de identificación mágica,⁷⁰⁶ de eco,

de Honoré de Balzac. Nótese, por otro lado, cómo la imagen es depositaria de aquello pavoroso que, en su necesidad de repetición, comprensión y resolución, no puede ser traído a presencia de otra manera.

704 Tales serían los movimientos y las temporalidades de la imagen-síntoma: acontecimientos de supervivencia, puntos críticos en los ciclos de contratiempos. Warburg buscó durante toda su vida un concepto descriptivo y teórico para estos movimientos. Lo llamó *Dynamogramm: la grafía de la imagen-síntoma*, en cierto modo. El impulso de los acontecimientos de supervivencia directamente perceptible y transmisible por la sensibilidad “sismográfica” del historiador de imágenes.

En Didi-Huberman, Georges, 2002 (trad. 2009, p. 158).

705 Acordémonos, por ejemplo, de cómo Warburg establece analogías entre la antigua y pagana Grecia y el estadio cultural primitivo en el que vivían los indios *pueblo*, y cómo trata de extrapolar la cultura indígena a una pretendida Europa antigua, permitiendo así la comparación con la actual en un intento de trazar una suerte de evolución histórica y cultural. De todas maneras, como se aprecia en el capítulo dedicado a su viaje a Norteamérica, Warburg se escapa por la tangente y nos ofrece un relato y unas conclusiones que, aunque menos ambiciosas, resultan también histórica y culturalmente certeras y esclarecedoras.

706 Acordémonos de las ideas de Vischer en torno a la naturaleza del símbolo: de la lógico-disociativa a la

entre símbolo y aquello significado o representado. Warburg, por medio de la intuición,⁷⁰⁷ se convierte en poeta, en mediador que, desconociendo, comprende dos mundos. Reconocido como animal simbólico, en ese desconocer radica precisamente su proceso intuitivo: esa relación de la que finalmente no se puede dar cuenta: la por él buscada energía psíquica que media entre el mundo y ciertos signos, la psicología de una imagen que viene de y envuelve al sujeto.

Por otro lado, en la *Parte II* de este texto, esa energía psíquica seguirá siendo un hilo conductor, pero no será ya tanto buscada como puesta en juego -ese tipo de juego que contiene elementos que, sin saber muy bien cómo, lo hacen funcionar-. Ahí, en esa muda en la que la piel del observador pasa a convertirse en la del actor, aparecerá ese umbral que permite ir de un Warburg a otro: del visionario -el tratado en la *Parte I*- al vidente -el tratado en la *Parte II*-, del intérprete renovador y buscador de antiguos y perennes sentidos al interpretado que los genera a través de un oráculo al que consultar el pasado y el futuro. A su búsqueda genealógica de esa *Nachleben*, esa supervivencia que ha de atesorar un impulso psíquico ancestral, le llega la hora de ser abordada de otro modo. Al igual que hicieron los románticos al generar sus propios mitos, Warburg va a *romantizar*,⁷⁰⁸ mediante la ordenación de esas imágenes fósiles repletas de vida y movimiento,⁷⁰⁹ un Atlas motívico que actúe como una fuente de la memoria: el *Atlas Mnemosyne*.

Mnemosyne es tanto la historia de una regularidad, un catálogo que muestra la búsqueda de cierto tipo de formas motívicadas por parte de Warburg, como la de una irregularidad -la imperfección, escape o crisis que se da todo análisis que no puede cerrar a su sujeto-. La regularidad resulta ser necesaria, pues establece un marco formal -aunque ya hemos visto que no sólo es uno, según ante qué versión del Atlas nos encontremos⁷¹⁰- y una narrativa coherente; pero la irregularidad es imprescindible, pues ahí radicará toda la potencia del exceso de significados que propone el Atlas. No en vano la búsqueda de Warburg está dirigida siempre hacia esa rendija que muestra el residuo, lo desenfocado, lo extraño que,

mágico-asociativa.

707 Como se ha visto en el *Preámbulo* -Arthur Schopenhauer-, y en los capítulos 1.4. *La influencia de Jacob Burckhardt* y 6. *Jacob Burckhardt* y la historia de la cultura, una cualidad importantísima; primero en el ámbito del romanticismo y en el pensamiento de Schopenhauer, después en el desarrollo de los trabajos de Burckhardt y, posteriormente, también en Warburg.

708 Véase la *romantización* de la que habla Novalis, p. 19 del *Preámbulo*.

709 Didi-Huberman, Georges, 2002 (trad. 2009, pp. 302-303).

710 Véanse las diferentes versiones que del Atlas Mnemosyne se han llevado a cabo hasta la fecha, p. 202-203 de este texto.

pese a todo, no deja de comprendernos; ese pensamiento al que nuestra lectura no puede dejar de presentar en forma rizomática -en el sentido de Gilles Deleuze y Félix Guattari⁷¹¹-. Si bien el Atlas warburgiano tiene unas piedras angulares -*Pathosformeln, Nachleben, Dynamogramm...*- y un objetivo de construcción poética -una historia cultural a partir de imágenes significativas-, nunca ofrece, en lo concreto, una conclusión definida, clara y central: siempre está dispuesto a vagar excéntricamente, encontrando nuevas bifurcaciones que bien podrían ser, por sí mismas, nuevos puntos de partida; y precisamente es ése, de hecho, el carácter inherente a *Mnemosyne*. Por medio de series temáticas y motivos imaginativos pudiera parecer que el Atlas se lee de izquierda a derecha y casi de manera cronológica, cuando, de hecho -y como hemos visto en la *Parte II*-, las circunvoluciones, los retornos y las salidas del Atlas a textos anteriores de Warburg son estrictamente necesarios, por no decir fatales. En realidad, podemos empezar nuestra lectura desde cualquier parte del Atlas, ya que, ineludiblemente, si disponemos de tiempo para demorarnos, acabaremos paseando por todo el resto, aunque, eso sí, no todos los paseos por *Mnemosyne* son el mismo, dependen del observador.⁷¹² Es decir, la superposición de tiempos que presenta el Atlas concreta un relato, de entre los muchos posibles, en función del observador; la energía psíquica del observador define una cierta relación con las imágenes que influye en la propia configuración del Atlas al articular los factores que éste representa.⁷¹³ Podríamos decir que hay tantos Atlas como observadores.

711 Véase Deleuze, Gilles y Félix Guattari, 1976 (trad. 1977). Todo el librito de Deleuze y Guattari explica el concepto de rizoma, estando escrito él mismo, además, en forma rizomática -p. 52-. Para entender el concepto, o la broma, basta con leer las pp. 50-61 (trad. 1977).

712 Todos estos deambulares responden a la naturaleza inherente a cualquier atlas -el hecho de que *Mnemosyne* sea un *Bilderatlas* no es ninguna casualidad:-

“Imagino que al abrir este libro, mi lector sabe ya *prácticamente* en qué consiste un atlas. Sin duda posee por lo menos uno en su biblioteca. Pero ¿lo ha “leído”? Probablemente no. No se “lee” un atlas como se lee una novela, un libro de historia o un argumento filosófico, desde la primera a la última página. Además, un atlas suele comenzar -no tardaremos en comprobarlo- de manera arbitraria o problemática, de modo muy diferente al comienzo de una historia o la premisa de un argumento; en cuanto a su final, suele aplazarse hasta que se presenta una nueva región, una nueva zona del saber que explorar, de suerte que un atlas casi nunca posee una forma que quepa dar por definitiva.”

En Didi-Huberman, 2010-11, p. 14.

713 Al igual que sucede en la infancia de Warburg cuando, entre todas las imágenes posibles a su alcance, su energía psíquica establece una relación con el mundo, un relato psicológicamente coherente, gracias a las ilustraciones de Bertall contenidas en el libro *Pequeñas miserias de la vida conyugal* de Balzac. Como vemos, el Atlas de Warburg no deja de relacionar sincrónica y estrechamente a dos Warburgs que se encuentran otra vez en el arrebató al que son sometidos por la imagen.

Más allá de la historia de la cultura, más allá del análisis iconográfico e historiográfico, más allá de esa pulsión buscada en motivos y reincidencias imaginativos, el sistema propuesto en *Mnemosyne* es un claro modelo que muestra que perseguir el relato que nos explica y comprende excede todo sistema, toda jerarquía. El *Atlas Mnemosyne* representa entonces ese sistema que se excede a sí mismo; sistema que no se destruye, pero que se autoboicotea para volver a empezar, pues sabe que no hay otro punto de partida posible fuera de él mismo -en el “exterior” de Warburg”-; esto es, es un sistema con autoconciencia -la misma autoconciencia no del Warburg visionario, sino del vidente-.

Por otro lado, y como ya hemos advertido anteriormente, un asunto obvio pero que resulta interesante señalar es que, siendo el Atlas una estructura de construcción histórica, no establece una narración cronológica al uso -aunque partiendo de una mirada superficial pueda ser leído como tal-. En realidad, el Atlas se comporta más como una conciliación de tiempos; trascendida ampliamente esa discusión sobre sincronía o diacronía de la imagen -véase el *Laocoonte* de Lessing- *Mnemosyne* resulta ser lugar de heterocronías:⁷¹⁴ el tiempo de Warburg, el de su propia elaboración, el de las imágenes que contiene, el de la elaboración de estas imágenes, el de la imagen del pasado, el del futuro que se presume impregnado de esas supervivencias imaginativas, el del tiempo individual, el de una historia colectiva pretendidamente cronológica, nuestra propia sensación del tiempo, el de la imagen fósil-huella, el de la imagen que atraviesa diferentes épocas, batallas, ciclones, torbellinos, reminiscencias, aglomeraciones... Todo está contenido en esa fuente de la memoria que es *Mnemosyne*. Cuando bebemos de sus aguas nos habla del pasado, de las imágenes en la mente del otro; pero también es inspiración e inventiva, y tiene una función generadora, poética. Su fin es, como en la teología escolástica medieval, la pretensión de una conexión total, de una conciencia holística.

Hay un demiurgo -Warburg-, un trampantojo -el *Atlas Mnemosyne*- y una intuición poética -la del espectador que ha de hacer bailar a las imágenes para elaborar constructos-. Se da entonces una participación activa del espectador, un juego poético de construcción de relatos posibles, una toma de conciencia de que la imagen atesora aquello que excede al sujeto y a su vez lo comprende -aquello que, además, sólo nos habla mediante imágenes-.⁷¹⁵

714 Concepto citado en Didi-Huberman, Georges, 2002 (trad. 2009, p. 60).

715 ¿Por qué si no utilizó Burckhardt las imágenes como vehículo explicativo de la historia cultural? ¿Por qué si no la publicidad está basada en la utilización de la imagen? ¿Por qué si no un emperador ha de

Gracias a Warburg, a su Atlas -también el nuestro- y al juego, aparece ese relato que nos explicamos y que nos explica a través de una experiencia inherente al ser -la construcción de imágenes-. De esta manera, la imagen no se convierte sólo en vehículo, sino que, a la vez, resulta en un fin en sí mismo. De la mano de Warburg fondo y forma pueden ser una y la misma cosa. ¿Cómo explicar aquello que sólo concierne a la imagen sino es mediante la propia imagen? Esta es la pregunta que de alguna manera articula ese grupo seleccionado de imágenes que pretenden confluír en una aglutinación globalizadora y que, al mismo tiempo, están repletas de interioridades, de intersticios trágicos, de inherencias. Por medio de *Mnemosyne*, más allá de lo figurativo de la representación -de lo anecdótico-, o más allá de su consumación como experto en el arte del *Quattrocento*, Warburg dialoga con la imagen desde la propia imagen, poniendo en contacto su propia historia y vicisitudes con el recorrido histórico de la representación figurada. Es decir, si en la *Parte I* veíamos como Warburg explica y analiza por medio de textos -suyos y de otros- las pinturas de Botticelli o los dibujos de los indios *pueblo*, en la *Parte II*, la dedicada al Atlas, vemos cómo su intuición le lleva a que partiendo desde algunas imágenes -aquellas que le permiten decir o insinuar lo que no puede contar de otra manera- puede establecer una suerte de conexión comprensiva con el mundo que le -nos- rodea; y es la posibilidad de ese diálogo lo que hace pensar en un talento imaginativo canalizador de aspectos psíquicos y anímicos, una inherencia que se pone en juego para manifestar ciertos aspectos y para reconciliarnos tanto con el mundo como con la imagen -o las imágenes- que de él tenemos.⁷¹⁶ Ése es el Juego de Warburg y también el del *Atlas Mnemosyne*, la imagen como representación poética de la vida.

hacer grabar su efigie en monedas?...

716 Esa suerte de pregnancy que atesora la imagen.

Bibliografía

Alberti, Leon Battista

- 1435: *De Pictura*, trad. *De la pintura y otros escritos sobre arte* (Madrid, Editorial Tecnos, 1999)

Alvar Ezquerro, Jaime

- 1981: *El culto a Tutela en hispania*, en *Memorias de Historia Antigua* (ejemplar dedicado a: Paganismo y cristianismo en el occidente del Imperio Romano), nº5 (1981)

Angel, Sara

- 2011: *The Mnemosyne Atlas and the Meaning of Panel 79 in Aby Warburg's Oeuvre as a Distributed Object*, en *Leonardo*, June 2011, Vol. 44, No. 3

Balzac, Honore

- 1830-46: *Petites misères de la vie conjugale* (París, Chez Chlendowski, 1846)

Bayer, Raymond

- 1961: *Histoire de l'Esthétique*, trad. *Historia de la estética* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993)

Becker, Coleen

- 2013: "Aby Warburg's *Pathosformel* as methodological paradigm" en *Journal of Art Historiography*, 9/CB1 (United Kingdom, The Barber Institute of Fine Arts. The University of Birmingham, 9 Dec 2013)

<https://arthistoriography.files.wordpress.com/2013/12/becker.pdf>

Berlin, Isaiah

- 1965: *The roots of Romanticism*, trad. *Las raíces del romanticismo* (Madrid: Grupo Santillana Ediciones, S.A., 2000)

Binswanger, Ludwig y Aby Warburg

- 2005: *La guarigione infinita*, trad. *La curación infinita. Historia clínica de Aby Warburg* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007)

Brush, Kathryn

- 2001: "Aby Warburg and the Cultural Historian Lamprecht", en *Art History as Cultural History. Warburg's projects*, R. Woodfield (ed.) (Amsterdam: Gordon & Breach, 2001)

Burckhardt, Jacob

- 1878: *Geschichte der Renaissance in Italien* trad. *Historia del renacimiento en Italia* (Madrid, Edaf, 1982)
- 1898-1902: *Griechische Kulturgeschichte*, trad. *Historia de la cultura griega I* (Barcelona: RBA, 2005)
- 1905: *Weltgeschichtliche Betrachtungen* trad. *Reflexiones sobre la historia universal* (México, Fondo de Cultura Económica, 1961)

Burucúa, José Emilio

- 2003: *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007)

Cartari, Vincenzo

- 1556: *Le Immagini Degli Dei degli Antichi* (Padua, Pietro Paulo Tozzi, 1608)

Cassirer, Ernst

- 1923: *Philosophie der symbolischen Formen, Band I*, trad. *Filosofía de las formas simbólicas*, tomo I (México: Fondo de Cultura Económica, 2003)
- 1927: *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, trad. *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento* (Buenos Aires, EMECÉ EDITORES, S.A., 1951)
- 1944: *Essay on Man*, trad. *Antropología Filosófica* (México: Fondo de Cultura Económica, 1977)
- 1956: *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*, trad. *Esencia y efecto del concepto de símbolo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1975)
- 1957: *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit, IV*, trad. *El problema del conocimiento en la filosofía y en la ciencia modernas, IV* (México: Fondo de Cultura Económica, 1993)

Castelli, Enrico

- 1952: *Il demoniaco nell'arte*, trad. *Lo demoníaco en el arte. Su significado filosófico* (Madrid, Ediciones Siruela S.A., 2007)

Cirlot, Juan Eduardo

- 1958: *Diccionario de símbolos* (Madrid, Ediciones Siruela S.A., 2008)

Cumont, Franz

- 1905: *Les Religions orientales dans le paganisme romain*, trad. *Las religiones orientales y el paganismo romano* (Madrid, Ediciones Akal, 1987)

- 1912: *Astrology and Religion Among the Greeks and Romans*, trad. *Astrología y religión en el mundo grecorromano* (Barcelona, RBA Coleccionables, 2003)

Darwin, Charles

- 1872: *The expression of the emotions in man and animals* (New York, D. Appleton and Company, 1896)

Deleuze, Gilles y Félix Guattari

- 1976: *Rhizome (Introduction)*, trad. *Rizoma: introducción* (Valencia, Pre-Textos, 1977)

Didi-Huberman, Georges

- 2002: *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, trad. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Madrid, Abada Editores, 2009)

- 2010-11: *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* (TF Editores/Museo Reina Sofía, 2010-11)

Dilthey, Wilhelm

- 1924: *Die geistige Welt: Einleitung in die Philosophie des Lebens*, trad. *El mundo histórico* (México, Fondo de Cultura Económica, 1944)

Dukke, Dennis

Analysis of the farnese globe, en <http://people.sc.fsu.edu/~dduke/farnese4.pdf>

Durand, Gilbert

- 1979: *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, trad. *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra* (Barcelona, Editorial anthropos, 1993)

E. Palmer, Richard

- 1969: *Hermeneutics: Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, and Gadamer*, trad. *¿Qué es la hermenéutica? Teoría de la interpretación en Schleiermacher, Dilthey, Heidegger y Gadamer* (Madrid, ARCO/LIBROS, 2002)

Elíade, Mircea

- 1957: trad. *Lo sagrado y lo profano* (Guadarrama/Punto Omega, 1981)

Fernández Fernández, Laura

- 2010: “La octava esfera o la esfera de las estrellas fijas” en *Revista digital de iconografía medieval*, nº2 fascículo 3 (2010)

Frazer, James George

- 1922: *The Golden Bough: a Study in Magic and Religion*, trad. *La rama dorada. Magia y religión* (Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1981)

Freedberg, David

- 2013: *Las máscaras de Aby Warburg* (Barcelona, Sans Soleil Ediciones, 2013)

Gadamer, Hans-Georg

- 1960: *Wahrheit und Methode*, trad. *Verdad y método* (Salamanca, Ediciones Sígueme S.A.U., 1977)

Gaffurio, Franchino

- 1496: *Practica Musice* (Milán, 1496)

Garagalza, Luis

- 1990: *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual* (Barcelona, Editorial Anthropos, 1990)

García Mahiques, Rafael

- 2008: *Iconografía e iconología*, vol. I (Madrid, Ediciones Encuentro, 2008)

Ginzburg, Carlo

- 1986: *Mitti emblemi spie* trad. *Mitos, emblemas, indicios* (Barcelona, Editorial Gedisa, 2008) “De A. Warburg a E. H. Gombrich. Notas sobre un problema de método” pp. 47-127

Givone, Sergio

- 1988: *Storia dell'Estetica*, trad. *Historia de la estética* (Madrid, Editorial Tecnos, 1999)

Goethe, Johann W.

- 1808-32: *Faust*, trad. *Fausto* (Barcelona, RBA Editores, 1999)

- 1953: *47 poemas* (Madrid, Grijalbo Mondadori, 1998)

Gombrich, E. H.

- 1970: *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, trad. *Aby Warburg. Una biografía intelectual* (Madrid, Alianza Editorial, 1992)

Griffith-Dickson, Gwen

- 2008: “Johann Georg Hamann”, en *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2008 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/hamann/>>

Guirand, Felix

- 1937: *Mythologie Générale*, trad. *Mitología General* (Barcelona, Editorial Labor, S.A., 1962)

Hauser, Arnold

- 1958: *Philosophie der Kunstgeschichte*, trad. *Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna* (Madrid, Ediciones Guadarrama, S.A., 1975)

Hesíodo

- *Obras y fragmentos. Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Fragmentos. Certamen* (Madrid, EDITORIAL GREDOS, S.A., 2000)

1499, *Hypnerotomachia Poliphili* (Venecia, 1499)

Ingarden, Roman

- “Concreción y reconstrucción”, en *Estética de la recepción*, Warning, Rainer (ed.) (Madrid, Visor, La balsa de la Medusa, 1989)

Iversen, Margaret

- 1998: “Retrieving Warburg's tradition” en Donald Preciosi (ed.), *The Art of Art History: A Critical Anthology* (Oxford, New York: Oxford University Press, 1998)

Izuzquiza Otero, Ignacio

- 2005: “Johann Georg Hamann o la seducción de un 'raro': razón, analogía y paradoja”, en *Convivium: revista de filosofía*, Nº 18 (Barcelona, 2005)

Johnson, Christopher D.

- 2012: *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images* (New York, Cornell University Press and Cornell University Library, 2012)

Kant, Immanuel

- 1790: *Kritik der Urteilskraft*, trad. *Crítica del juicio* (Madrid, S.L.U. ESPASA LIBROS, 2006)

Krieger, Peter, 2006

- “El ritual de la serpiente. Reflexiones sobre la actualidad de Aby Warburg, en torno a la traducción al español de su libro *Schlangenritual. Ein Reisebericht*”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 88 (México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006)

Lamprecht, Karl

- 1904: cinco conferencias en la Universidad de Columbia, trad. *What is history? Five lectures on the modern science of history* (London, Macmillan & Co., 1905)

Lang, Karen

- 2006: *Chaos and Cosmos. On the image and Aesthetics and Art History* (Cornell University Press, 2006)

Lévi-Strauss, Claude

- 1962: *La pensée sauvage*, trad. *El pensamiento salvaje* (México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1987)

Molina Flores, Antonio

- 2001: *Doble teoría del genio. Sujeto y creación de Kant a Schopenhauer* (Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de publicaciones, 2001)

Molla del Baño, Francisca

- 1991: “La función de los mitos en el *Zodiaco* de Germánico” en *Fortunatae: Revista canaria de filología, cultura y humanidades clásicas*, nº2 (1991)

Müller-Walden, Paul

- 1889 *Leonardo da Vinci: Lebensskizze und Forschungen über sein Verhältnis zur Florentiner Kunst und zu Rafael* (Múnich, 1889)

Nietzsche, Friedrich

- 1872: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, trad. *El origen de la tragedia* (Madrid, Editorial Espasa Calpe, 2000)

Ovidio Nasón, Publio

- *Obras completas* (Madrid, Espasa Calpe, 2005)

Pinotti, Andrea

- 2012: “Cuestiones de carácter, empatía, expresión, analogía” en *Boletín de estética*, nº 21 (Buenos Aires, Programa de estudios en filosofía del arte, Centro de investigaciones filosóficas -UA CONICET-, Septiembre 2012)

<http://www.boletindeestetica.com.ar/boletines/Boletin-de-Estetica-21.pdf>

Poliziano, Angelo

- 1475-78: *Stanze per la Giostra del Magnifico Giuliano di Piero de' Medici* (Florencia, 1495-1500)

Preziosi, Donald (ed.)

- 1998: *The Art of Art History: A Critical Anthology* (Oxford, New York: Oxford University Press, 1998)

Rensselaer, W. Lee

- 1967: *Ut pictura poesis. The Humanistic Theory on Painting*, trad. *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura* (Madrid, Cátedra, 1982)

Repollés Llauradó, Jaime

- 2009: “Aby Warburg y Ludwig Binswanger: Primitivismo, esquizofrenia y manierismo en la modernidad”, en *Revista del CES Felipe II*, N°10 (Aranjuez, 2009) Artículo 2.

Ricoeur, Paul

- 1965: *De l'interprétation - Essai sur Freud*, trad. *Freud: una interpretación de la cultura* (México, SIGLO XXI EDITORES, S.A., 1970)

Romero de Solís, Diego, Juan Bosco Díaz-Urmeneta, Jorge López Lloret, Antonio Molina Flores (eds.)

- 2001: *Símbolos estéticos* (Universidad de Sevilla, Secretariado de publicaciones, 2001)

Rose, Louis

- 2001: *The Survival of Images. Art Historians, Psychoanalysts, and the Ancients* (Detroit, Wayne State University Press, 2001)

Safranski, Rüdiger

- 2007: *Romantik. Eine deutsche Affäre*, trad. *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán* (Barcelona, Tusquets Editores, 2009)

Sagrada Biblia (Madrid, Nacar-Colunga, 1972)

Schoell-Glass, Charlotte

- 2008: *Aby Warburg and Anti-Semitism: Political Perspectives on Images and Culture* (Wayne State University Press, 2008)

Seznec, Jean

- 1980: *La survivance des Dieux antiques*, trad. *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento* (Madrid, Taurus Ediciones, S.A., 1983)

Skydelsky, Edward

- 2008: *Ernst Cassirer. The last philosopher of culture* (London, Princeton University Press, 2008)

Taylor, Brandon

- 2004: *Collage: the making of modern art* (United Kingdom, Thames & Hudson, 2004)

Vignoli, Tito

- 1879: *Mito e scienza*, trad. *Myth and Science* (London, Kegan Paul, Trench & Co., 1885)

Vischer, F. T.

- 1887: "Das Symbol", en *Symbol: Grundlagentexte aus Ästhetik, Poetik und Kulturwissenschaft* (Berlin, Suhrkamp, 2009) pp. 200-214

Warburg, Aby

- 1932: *Die Erneuerung der heidnischen Antike: Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, trad. *El renacimiento del paganismo. Aportes a la historia cultural del Renacimiento europeo* (Madrid, Alianza Editorial, 2005)

- 1988: *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, trad. *El ritual de la serpiente* (Madrid, Editorial Sexto Piso, 2008)

- 2003: *Der Bilderatlas MNEMOSYNE*, trad. *Atlas Mnemosyne* (Madrid, Ediciones Akal, 2010)

Welliver, Warman

- 1971: "The Subject and Purpose of Poliziano's Stanze", en *Italica*, Vol. 48, No. 1 (American Association of Teachers of Italian, 1971)

Wind, Edgar

- 1968: *Pagan Mysteries in the Renaissance (new and enlarged edition)*, trad. *Los misterios paganos del Renacimiento* (Madrid, Alianza Editorial, 1998)

- 1983: *The Eloquence of Symbols: Studies in Humanist Art*, trad. *La elocuencia de los símbolos* (Madrid: Alianza Editorial, 1993)

Wölfflin, Heinrich

- 1941: *Gedanken zur Kunstgeschichte* trad. *Reflexiones sobre la Historia del Arte* (Barcelona, Península, 1988)

Woodfield, R. (ed.)

- 2001: *Art History as Cultural History. Warburg's projects* (Amsterdam, Gordon & Breach, 2001)

Yvars, José Francisco

- 2010: *Imágenes cifradas. La biblioteca magnética de Aby Warburg* (Barcelona, Editorial Elba, S.L., 2010)

Recursos en red

- <http://www.phys.lsu.edu/farnese/>

E. Schaefer, Bradley: *Discovery of the Lost Star Catalog of Hipparchus on the Farnese Atlas* (Louisiana State University, 2005)

- <http://warburg.sas.ac.uk/home/>

The Warburg Institute, University of London, School of Advanced Study. Centro de estudios avanzados adscrito a la universidad de Londres, cuenta con numerosos recursos sobre Warburg -manuscritos, biblioteca, digitalizaciones de imágenes...-.

- <http://warburg.library.cornell.edu/>

Portal de la universidad de Cornell (Ithaca, New York) dedicado por entero al *Atlas Mnemosyne* de Warburg. Contiene notas, explicaciones y bibliografía sobre algunos paneles.

- <http://www.warburg-haus.de/>

Página de la casa-fundación Aby Warburg en Hamburgo; sede de la Kulturwissenschaftlichen Bibliothek y lugar donde se imparten cursos, conferencias, seminarios y simposios.

- <https://vimeo.com/24023841>

Video de Georges Didi-Huberman comentando el *Atlas Mnemosyne* de Warburg durante la exposición de la que él mismo fue comisario en el 2011, en el ZKM/Museum für Neue Kunst (Karlsruhe, Alemania).

- <http://www.museoreinasofia.es/buscar?keyword=warburg&op=Buscar>

Diferentes recursos sobre Warburg proporcionados por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, España), a raíz de la exposición del *Atlas Mnemosyne* que Georges Didi-Huberman comisarió en el año 2010.

- <http://ahcncompanion.info/abstract/the-mnemosyne-atlas-and-the-meaning-of-panel-79-in-aby-warburgs-oeuvre-as-a-distributed-object/>

Angel, Sara: “The Mnemosyne Atlas and the Meaning of Panel 79 in Aby Warburg's Oeuvre as a Distributed Object”, en *Leonardo*, Vol. 44, nº3 (June 2011) pp. 266-267. Publicado en la red el 3 de Mayo del 2011.

- <http://www.egramma.it/eOS2/atlane/index.php?lang=eng>

Página de la *Rivista di Engramma* dedicada al *Atlas Mnemosyne* donde se puede encontrar la reproducción de los paneles del Atlas, así como la agrupación de estos por temáticas. Contiene notas, explicaciones y bibliografía de algunos paneles.

- <https://vimeo.com/62673080>

Documental *Aby Warburg: Archive of memory*, realizado por Eric Breitbart en el año 2003. Está basado en las notas que Warburg tomó en su viaje a Norteamérica, al hogar de los indios *pueblo*. Contiene numerosas imágenes de archivo y entrevistas con Raymond Klibasny y con la historiadora del arte Margaret Iversen.

