

II Cohorte del Doctorado en Filosofía Universidad de los Andes 18 de Enero de 2006

Simón Noriega

ABY WARBURG: ¿HISTORIA DEL ARTE O LA HISTORIA DE LA CULTURA?

Fuera de las fronteras de los países de habla alemana, el nombre de Aby Warburg era casi ignorado en el campo de la historiografía del arte hasta la séptima década del siglo XX. Era un “famoso desconocido”, dijo una vez Kart Forster¹. En la América hispana, por ejemplo, era muy reducido el grupo de estudiosos que conocían sus trabajos. Generalmente se le asociaba al instituto que hoy lleva su nombre, con sede en Londres; pero su papel en la historiografía del arte había sido inexplicablemente silenciado, posiblemente porque nunca llegó a ejercer la Cátedra Universitaria. A Warburg no se le incluía, ni entre los exponentes de una escuela historiográfica, como ha ocurrido con Riegl, Wölfflin o Panofsky; ni entre aquellos estudiosos vinculados al mundo de los museos o al comercio del arte, como Bernard Berenson (1865-1959) y Wilhelm von Bode (1845-1929). Esta situación empezó a cambiar en 1966. Ese año, algunos de sus trabajos fueron traducidos al italiano, por E. Cantimore, y bajo el cuidado de Gertrud Bing, con el título de *La rinascita del paganísimio antico*. Y en 1970 nos encontramos con un estimulante suceso editorial: la publicación de un volumen titulado *Aby Warburg. An intellectual Biography*, escrito por Ernst Gombrich, por encargo del Instituto Warburg, obra elogiada por muchos, pero también cuestionada por distinguidos estudiosos². Desde entonces a esta parte el interés de los historiadores del arte por los planteamientos Warburgianos, ha crecido cada vez más. Es incuestionable que su óptica metodológica ha ocupado, desde esa fecha hasta hoy, la atención de las nuevas generaciones de investigadores de la historia del arte.

QUIEN ERA ABY WARBURG

Nació en la mercantilista ciudad de Hamburgo (Alemania), el 13 de junio de 1866. Era hijo de una familia de banqueros de origen judío, que se había establecido en Alemania desde el siglo XIX. Y era también el mayor de siete hermanos, dos de los cuales fueron muy exitosos en el mundo de las finanzas. Max, un año menor que él, fue notable como banquero en la Alemania de su época, y Paul, un año menor que Max, vivió en los Estados Unidos, donde se distinguió como un brillante economista.

Desde muy temprana edad Aby cargó con el infortunio de una salud muy frágil. A los seis años fue víctima de un fuerte ataque de fiebre tifoidea que dejó secuelas hasta en su ser emocional. A esa misma edad se sintió muy afectado, también, a causa una enfermedad que padeciera su madre en el verano de 1874, cuando se hallaba con ella de vacaciones en la ciudad austriaca de Ischl. Desde esos momentos empezó a padecer de miedos, de inestabilidad emocional, y, sobre todo, de terribles pesadillas que estropearon para siempre su salud mental. He aquí la razón por la cual Ernst Gombrich haya dicho que “era un hombre perdido en su laberinto”; y Fritz Saxl (1890-1948), su más cercano y fiel discípulo, que desde su niñez la vida de Aby estuvo asediada por peligros reales o temores que el mismo inventaba. En un trabajo de 1944 Saxl lo retrataba así: “Tenía una constitución física débil y su físico nunca pudo aguantar la

fuerza que lo dirigía. El miedo al sufrimiento estuvo siempre vivo en él”.³ Y en fin, Edgard Wind (1900-1970), también discípulo y colaborador de Warburg, lo dibujaba de la siguiente manera: “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 solamente 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, por no hablar de la considerable dosis de vanidad personal que siempre caracterizó su porte. 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. (...)”.⁴

Siendo todavía preadolescente, Aby tomó la decisión de renunciar a los privilegios de ser el hijo mayor de la familia y traspasó a su hermano Max los derechos de primogenitura. Éste lo recordaría años más tarde así: “A los trece años Aby me ofreció su primogenitura. (...). Yo solo tenía doce años, era demasiado inmaduro, y así pues acepté comprarle la primogenitura. Pero a cambio no me pedía un plato de lentejas, sino la promesa que yo le compara todos los libros que 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 obras de Schiller, Goethe, Lessing y quizás también 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”.⁵

A los 18 años Aby terminó el bachillerato (Realgymnasium), y optó por estudiar historia del arte, pero como era habitual en la Alemania de la época, no podía ser admitido en esa carrera sin haber perfeccionado antes sus conocimientos de lenguas clásicas. Con ese propósito tomó cursos de latín y griego con profesores particulares, y una vez cumplido con ese requisito se inscribió en la Universidad Bonn, iniciando allí su primer semestre en 1866. En Bonn enseñaba una pléyade de distinguidos profesores, entre los cuales merecen ser mencionados: Wilhelm von Bode (1845-1929), quien fue además Director General de todos los museos alemanes; Hermann Usener (1834-1904), especialista en historia de las religiones; Carl Justi (1832-1912), para aquellos años el más grande conocedor de Winckelmann; y Karl Lamprecht (1856-1915), quien antes de la llegada de Warburg a la Universidad había ya publicado un libro sobre San Francisco de Asís. Enseñaban, además, Max Liebermann (1848-1911) y Fritz Uhde.

En el semestre de verano de 1888 se trasladó a Munich, donde además de seguir un curso de historia del arte con el profesor A. Riehl, aprovechó la ocasión para asistir a una exposición de dos artistas contemporáneos enmarcados dentro del nuevo realismo alemán. Ellos eran Max Liebermann (1847-1935) y Fritz Uhde (1848-1911), ambos de pincelada impresionista, con tendencia al expresionismo y ejecutores de escenas campesinas. A finales de octubre partió para Florencia. Iba a seguir un curso con Augusto Schmarsow (1853-1936), un joven profesor de la Universidad de Breslau, ya interesado por aquel entonces, tanto en la aplicación de los principios de la nueva psicología, como en la fundación de un instituto alemán de historia del arte en Florencia. Warburg encontró un ambiente extraordinario. Entre sus compañeros de curso figuraba Max Friedländer (1876-1958), luego famoso como historiador del arte, además de

Hermann Ulmann y Ernst Burmeister. Fue precisamente ahora, cuando guiado por Schmarsow, empezó a interesarse por el estudio del arte italiano del Renacimiento, y escogió como tema las coincidencias de Massaccio y Masaccio en los frescos de la Capilla Brancacci. Quedó fascinado por la pintura de Sandro Botticelli, particularmente por dos obras emblemáticas del pintor italiano, y sobre las cuales escribirá más tarde su tesis de grado: El Nacimiento de Venus y La Primavera. Fue en esta estada en Florencia cuando conoció a la pintora Mary Hertz, quien años más tarde llegó a ser su esposa.

En 1889 lo encontramos de nuevo en Bonn, y el 4 de mayo de ese año le tocó exponer un trabajo en el seminario que dictaba Carl Justi, titulado La crítica del Laocoonte a la luz del arte florentino del quattrocento. Traía ya en su cabeza las ideas fundamentales sobre su tesis de grado. Habló con Justi y le expuso el proyecto, pero sus planteamientos en nada interesaron a su profesor. Warburg decidió entonces marcharse de Bonn, y el 25 de julio de 1889, después de despedirse de Justi, se trasladó a Estrasburgo, donde enseñaba Huber Janitscheck, más accesible y más joven que Justi. Janitscheck, quien recientemente había publicado un trabajo sobre arte y sociedad Italiana del Renacimiento, acogió inmediatamente el proyecto de Warburg, quien el 8 de diciembre de 1891 defendió su tesis, titulada El Nacimiento de Venus y la Primavera. Indagaciones sobre las imágenes de la Antigüedad en el Primer Renacimiento Italiano. A comienzos del año siguiente regresaba a su tierra natal.

Pero en octubre de 1893 lo hallamos de nuevo en Florencia. Había vuelto con el propósito de dar inicio a un estudio sobre las fiestas florentinas del siglo XVI, a partir de unos dibujos de 1589, de Buontalenti, que se encontraban en la Biblioteca Nacional. Dicho trabajo fue publicado en italiano en 1895 con el nombre de I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589: I disegni di Bernardo Buontalenti e il "Libro di conti" di Emilio de' Cavalieri.

En septiembre de ese mismo año se embarcó en el buque Bismark I con destino a Nueva York. Iba a la boda de su hermano Paul y aprovechó la ocasión para conocer y estudiar la vida de los indígenas del suroeste norteamericano, contando con la ayuda de la Fundación Smithsonian. Tuvo la ocasión de conocer a Franz Boas y Cyrus Adler, pioneros de los estudios indígenas en los Estados Unidos, y recorrió Chicago, Denver, Santa Fe y Albuquerque. Observó y tomó notas de los rituales de los indios Navajos y de los indios Pueblos en Nuevo México. En fin, hizo innumerables dibujos y más de doscientas fotografías de objetos emblemáticos de aquellas culturas. Adquirió, además, una serie de objetos artísticos, y, con todo ello, constituyó el núcleo de una colección que donó posteriormente al Museo de Etnología de Hamburgo (Hamburgisches Museum fuer Volkerkunde).

En 1897 regresó a Alemania y el trece de octubre de 1898 contrajo matrimonio con Mary Hertz. Ambos decidieron fijar residencia en Florencia, entonces una de las ciudades italianas más atractivas para escritores y artistas. Como una vez dijera Fritz Saxl, la vida intelectual de Florencia en la década del noventa del siglo XIX "estaba llena de promesas". Allí se hallaban en ese momento el anciano pintor suizo Arnold Böcklin (1827-1901); el escultor y escritor Adolf Hildebrandt (1847-1921) quien en 1893 había publicado su famoso trabajo El problema de la

forma, el historiador y crítico de arte norteamericano (de origen lituano) Bernard Berenson (1865-1959), ahora ocupado en escribir sus catálogos razonados, y el historiador belga Jacques Mesnil (1872-1940), con quien Warburg trabó una profunda amistad. En 1905 publica dos trabajos importantes: Intercambios artísticos entre el norte y el sur en el siglo XV y Durero y la antigüedad italiana. En 1906 formó parte del comité encargado de organizar el Congreso de Historia del arte en Dresde y rechazó la oferta de una cátedra universitaria en Breslavia

En 1912 le fue le fue ofrecida una cátedra en Halle, pero no la aceptó. Todos sus esfuerzos estaban dedicados en ese momento a la organización del Congreso de Historia del Arte que debía realizarse ese mismo año, considerado –por cierto- como el bautizo de la iconología. Fueron momentos inolvidables en la vida de Warburg. Dicho Congreso reunió en Roma un selecto grupo de eruditos de todas partes del mundo. Se iba a discutir sobre el arte europeo y su relación con el arte italiano. Y, según Saxl –que conoció a Warburg precisamente en ese evento- fue un congreso exitoso, como no menos lo fue una conferencia dictada por Warburg, sobre “el arte italiano y la astrología a través de las obras del Palacio Schifanoia de Ferrara”.⁶

En la primavera de 1914 dictó una conferencia en Florencia sobre el estilo clásico en el Renacimiento italiano, mientras se dedicaba, conjuntamente con Saxl, a la transformación de su biblioteca personal en un instituto de investigación. En octubre, sintiéndose comprometido con los acontecimientos que políticamente aquejaban a Europa, promovió la publicación de una revista ilustrada, publicada en italiano, con el nombre de La Guerra de 1914. El segundo y último número salió en abril de 1915. Desde los últimos días de octubre de 1918 se hallaba gravemente enfermo, no obstante, a instancias de su amigo Franz Boll, accedió a publicar un interesante trabajo sobre Martín Lutero, el cual apareció en 1920 con el nombre de Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero. Trataba de la Reforma, la magia y la adivinación astral, la posición de Lutero frente a la astrología antigua. Ponia de relieve –entre otras cosas-, que desde la Antigüedad los dioses paganos estuvieron presentes en las fuerzas religiosas de Europa (tolerados por la Iglesia), e incluso se hacían sentir en la vida cotidiana. Y sostenía, en fin, que los astrólogos medievales habían llevado a herencia helenística desde Bagdad hasta España e Italia.⁷

Ese año, Saxl asumió la dirección de la biblioteca, que ya se había convertido en un centro de atracción para un conjunto de jóvenes estudiosos como Edwin Panofsky, Ernst Cassirer y Gertrud Bing. Su salud había empeorado, hasta el punto de que fue necesario recluirlo en una clínica psiquiátrica (Bellevue), en Suiza, donde fue tratado por Ludwig Binswanger (1881-1966), considerado el fundador de la psicología existencial, alumno y asistente de Jung, amigo de Freud, y sobrino de Otto Binswanger, descubridor del mal de Alzheimer. Dos años después su mejoría era considerable y Binswanger le permitió dictar una conferencia a los pacientes. Se refirió a un tema de juventud, y versó sobre los indios Navajos, utilizando para esos fines el material que había recogido en los Estados Unidos hacía ahora 27 años. En agosto de 1924 fue dado de alta y regresó a Hamburgo, retomó sus actividades de investigación y dictó una serie de conferencias, una de ellas sobre astrología, tema que tanto le había fascinado, esta vez sobre las

figuras astrológicas en la obra de Rembrandt.

En 1924 conoció a Edgar Wind (1900-1970), un joven en quien encuentra profundas afinidades y con quien comienza una sincera y profunda amistad. En 1928 parecía haber presentido que se acercaba al final de su vida, y con todas sus fuerzas aprovecha la mayor parte de su tiempo para trabajar asiduamente en su conocido trabajo, el atlante figurativo, que el llamó *Atlante Mnemosyne*, o colección de casi mil imágenes, dispuestas en cuarenta grandes lonas, agrupadas en categorías como *pathos*, sacrificios humanos, astrología oriental, etc. Era pues una serie de cuadros referentes a los valores expresivos de la antigüedad subyacentes en el arte europeo del Renacimiento. Desafortunadamente dicho trabajo quedó inconcluso, pues la muerte lo sorprendió el 26 de octubre de 1929, cuando con entusiasmo estaba entregado a la organización del vigésimo quinto Congreso de Antropología Americana.

FORMACIÓN INTELECTUAL

Warburg es el padre de una manera muy particular de ver la historia del arte. Y si en cierta forma hay mucho en sus trabajos de la concepción de la historia de Jacob Burckhardt, no menos verdadero es que condujo sus investigaciones por senderos metodológicos muy distantes de los del gran maestro suizo. Como ha dicho Felix Gilbert, Burckhardt fue su punto de partida, pero no su continuidad ni su solución final.⁸ Indudablemente, los enfoques de Burckhardt influyeron inevitablemente en el pensamiento de Warburg, pues en el momento en que éste inició sus estudios universitarios, los libros de Burckhardt eran como una Biblia en los salones de clase y de cita inevitable para cualquier estudioso. En la Universidad de Bonn la tradición burckhartiana vivía en profesores como Carl Justi y Kart Lamprecht, y en la Universidad de Estrasburgo en las clases de Adolf Michelis. Y del pensamiento de muchos de estos profesores, Warburg tomó ideas para hacerse de su propia metodología. De Usener, por ejemplo, aprendió a examinar las supervivencias de las religiones paganas, la mitología y la superstición en los rituales y en las fiestas cristianas, así como la aplicación del método filológico a los análisis formales de los mitos; de Lamprecht aprendió que las obras de arte eran un medio privilegiado para acceder a las ideas; y Schmarsow le abrió las puertas a los estudios del Botticelli y Buontalenti, en su estada en Florencia en 1888.

Pero la formación intelectual de Warburg no solamente se nutre de los profesores de los cuales recibió clases directamente, sino también de aquellos a los cuales conoció a través de sus libros, como Robert Vischer y Theodor Vischer (1807-1887). A ambos estudiosos hace referencia en la nota preliminar de su tesis de grado. Del primero cita su ensayo *Über das optische Formgefühl* (1873), y del segundo, un libro titulado *Das Symbol* (1887). Uno de los objetivos de Warburg, en su tesis, era constatar los paralelismos entre las imágenes botticellianas y la poesía antigua y renacentista. Para averiguarlo y constatarlo echó mano a las teorías de los Vischer, tal como textualmente lo advertía. Así decía: "En el presente trabajo 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 (...). Al mismo tiempo, esta constatación tendrá consecuencias en el ámbito de la estética psicológica, ya que allí, en el entorno de los artistas, se hace posible estudiar el sentido que el proceso de empatía estética (Einfühlung) desempeña en la conformación de los estilos".⁹

Aunque difícil de probar, hay quien ha afirmado, también, que el sistema interpretativo de Warburg debe mucho al pensamiento de Wilhelm Dilthey (1833-1911). Lo cierto es que en las indagaciones de Warburg no hay citas explícitas de Dilthey. La acuciosa y extensa biografía de Gombrich nada dice al respecto, pero Felix Gilbert ha sostenido, en cambio, que hay enfoques de Warburg que serían inexplicables sin el precedente de la estética de Dilthey. Y, arguye, por otro lado, la existencia de vínculos intelectuales y personales que hacen pensar, al menos, en la posibilidad de una familiarización de Warburg con la obra del citado autor. Gilbert ha sugerido, entre otras cosas, que Warburg pudo tener noticias del pensamiento de Dilthey a través de interpuestas personas, y que una de ellas pudo haber sido Usener, su profesor de historia de las religiones en Bonn. Argumenta, en este sentido, que Usener era cuñado de Dilthey y que, por la tanto, no sería descabellado pensar que por esa vía hayan llegado a Warburg las lecturas de los trabajos de Dilthey. Análogamente, dice que Heinrich von Stein -cuyos escritos sobre estética ayudaron a Warburg a clarificar sus ideas-, había sido discípulo de Dilthey. Stein sería entonces otro puente entre el historiador y el filósofo. En fin, por estas razones, a Gilbert parece imposible que la obra de Dilthey pudiese pasar inadvertida ante los ojos de Warburg.¹⁰

Pero en el intento de esclarecer un parentesco entre del método de Warburg y las ideas de Dilthey, Felix Gilbert va mucho más allá. Se dio a la tarea de poner de relieve algunas coincidencias entre las ideas de uno y otro estudioso, afirmando que las semejanzas entre los conceptos de Warburg y Dilthey son incuestionables. Argumenta, por ejemplo, que las teorías psicológicas de Dilthey fueron construidas sobre las nociones de empatía (Einfühlung) y energía, como condición previa para conocer el entorno, y que análogamente, ambos principios eran básicos en las interpretaciones warburgianas. En fin, la distinción que hace Warburg de aquellos factores que configuran los distintos periodos históricos, son -según Gilbert- básicamente los mismos de Dilthey. En realidad, tanto Dilthey como Warburg consideran que esas diferencias no están determinadas por el progreso, sino por el papel de las emociones, de la voluntad y de la inteligencia de la estructura mental de un período¹¹, pero esta coincidencia no es razón suficiente para llegar a la conclusión irreversible de que algunos enfoques de Warburg hayan partido exactamente de las nociones de la psicología experimental de Dilthey.

¿HISTORIA DEL ARTE O HISTORIA DE LA CULTURA?

Generalmente se considera a Erwin Panofsky (1892-1968) el padre de la iconología, y es cierto, pues tuvo el mérito indiscutible de haber sistematizado, ampliado, perfeccionado y difundido, un método cuyos fundamentos había formulado, años antes, el historiador Aby Warburg. En consecuencia, si Panofsky fue el padre de la iconología, Warburg fue el precursor. Pero, desafortunadamente, a éste último, a diferencia de su sucesor, nunca se le ocurrió publicar un libro donde hablara específicamente de cuestiones teórico-metodológicas y expusiera sus reflexiones sobre el hacer histórico. No obstante, en cada uno de sus trabajos se esmeraba en

explicar su concepción de las imágenes y el uso que de ellas hacía. De allí que no es difícil darse cuenta, paso a paso, del proceso que seguía, cada vez que se proponía averiguar las funciones de las imágenes en el contexto de las costumbres, de la vida política y religiosa, y, en general, del pensamiento de una época.

En todo caso, lo que resulta obvio en las indagaciones warburgianas, es el papel secundario que en ellas tenían los valores formales de las obras de arte. Vale la pena poner de relieve que, durante sus años de estudiante en las Universidades de Bonn y de Estrasburgo, las propuestas de la visualidad pura ejercían un peso inestimable en el universo académico de los países de habla alemana. Era el momento estelar de las prédicas formalistas de Riegl y de Wölfflin, quienes, desde ángulos muy distintos asumían la historia del arte como una historia de los estilos. En esos momentos Wölfflin enseñaba en Zurich y Riegl en Viena. Y mientras el primero había dado a conocer su libro *Renacimiento y Barroco* en 1888, el segundo publicaba sus *Problemas de Estilo* en 1893. Warburg rechaza esta clase de historia del arte. Desde muy joven, como hacen notar casi todos sus biógrafos, fue refractario a cualquier clase de esteticismo. Prefirió ver las artes visuales y la literatura, más que en su realidad pura, como una ventana para asomarse a otros escenarios. De allí que sus indagaciones, a través de toda su vida, tuvieron el propósito, no de revelar los detalles formales en su significación intrínseca, sino en cuanto permitían percibir el aroma de su contexto cultural y los efectos que producían en el espectador.

Paralelismos artísticos-literarios

Esa tendencia aflora ya en sus primeras investigaciones, como podemos constatarlo en su tesis de grado, en la cual estudia dos obras emblemáticas de Sandro Botticelli, *La Primavera* y *El Nacimiento de Venus*. Aquí la intención del joven Warburg es cristalina desde las primeras páginas. Advierte que *El Nacimiento de Venus* era una versión pictórica, casi una paráfrasis de un poema de Angelo Poliziano (1454-1494). Hace referencia a la bibliografía precedente, y cita, entre otros, a Julius Meyer, para quien “probablemente” Botticelli se había inspirado en la descripción del *Nacimiento de Venus*, descrito en el segundo himno homérico dedicado a Afrodita. Y luego, para hacer más sólidos sus argumentos, trae a colación a Gaspari, quien en su historia de la literatura italiana, señala que Poliziano describía en *La Giostra* un relieve que representa el nacimiento de Venus muy parecido al de la pintura de Botticelli. Con el establecimiento de estas premisas, daba comienzo a su disertación de grado. La experticia filológica de *La Primavera* sigue el mismo estilo y la misma rigurosidad. De esta manera, al proponerse esclarecer la gestación de esta última, encuentra su primer precedente literario en Alberti y el tema de las Tres Gracias. Y aún más, el tema remite no solamente a Poliziano, sino primigeniamente a *Los Fastos de Ovidio*, de donde Poliziano tomó algunos pasajes. Y más adelante Warburg concluye: “Si ahora recordamos que Poliziano había tomado precisamente este pasaje de Ovidio para componer la descripción del movimiento del cabello y ropajes en su relieve imaginario del rapto de Europa, podemos admitir también la hipótesis de que Poliziano inspira esta imagen”.¹² Años más tarde, volviendo al mismo tema, diría que Botticelli se había servido de la antigüedad “como si se tratara del cuaderno de un colega de mayor edad”.

Ese interés por averiguar de qué manera las imágenes del pasado subyacen, explícita o implícitamente, en periodos posteriores, fue siempre la gran pasión de Warburg, y, por lo tanto, el objetivo de sus investigaciones, incluso en aquellos trabajos más cercanos a la historia de las ideas, o de las creencias religiosas y de las costumbres, que a la historia del arte propiamente dicha. Valdría la pena mencionar siquiera, en este sentido, su esclarecedor estudio sobre Martín Lutero, publicado por vez primera, fragmentariamente, a instancias de su amigo Franz Boll, en 1920. Allí afirmaba que, “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 de tal manera que hoy resulta imposible negar la existencia de un poder paralelo de la cosmología pagana tácitamente tolerada por la iglesia, especialmente en el caso de la astrología”.¹³

De este modo, a lo largo de las páginas de este trabajo, el autor resalta cómo en pleno Renacimiento, las supersticiones y las creencias en la astrología dominaban incluso en la mente de las clases cultas, como es el caso de Felipe Schwarzard (1497-1560), llamado Melanchthon, partidario de Lutero y amigo de la Reforma. Schwarzard hacía uso de la astrología como una estrategia intelectual para protegerse de los malos augurios de las estrellas. Los astrólogos gozaron de tanta fama, en esa época, que hasta fueron objeto de invitaciones por parte de reyes y príncipes, como fue el caso del astrólogo italiano Lucas Gaurico, quien fue invitado a Berlín por el príncipe elector Joaquin I. Lo cierto, según Warburg, es que en pleno Renacimiento no habían desaparecido las supersticiones paganas de la antigüedad. De allí que, a partir de ellas, Warburg se propuso extraer conocimientos concernientes a la historia de la Reforma. Vuelve al tema de la astrología seis años más tarde, con el afán de probar la supervivencia en Occidente de una obra árabe, hasta ese momento desconocida, y enmascarada en latín bajo el nombre de Picatrix, y la cual correspondía al círculo de un babilonio llamado Teucro. Este trabajo era una incursión en el comportamiento de los seres humanos ante la herencia cultural de la historia. Según él, “comprender la psicología que vincula internamente los movimientos culturales que irradian desde la periferia de la cuenca mediterránea depende de la capacidad de la filología clásica y de la historia moderna del arte para unirse al orientalismo, (...)”.¹⁴

La noción de pathosformel

Pero el interés de Warburg no sólo estuvo dirigido a demostrar simplemente la supervivencia de las imágenes y de viejas costumbres en períodos históricos posteriores, o a señalar paralelismos entre pintura y literatura, sino también a identificar los efectos que producían las imágenes en el espectador. Creía firmemente que era posible averiguar –en condiciones específicas de tiempo y lugar– de qué manera las cualidades formales de las obras eran percibidas por los seres humanos. Con ese propósito introdujo el término pathosformel. Definido de la manera más elemental, el pathosformel (formulas expresivas) es una organización de palabras e imágenes, dirigida a producir tanto mensajes como emociones en el alma humana. Se producen en un área geográfica y en momento histórico determinados, pero subyacen históricamente y pueden aflorar en sucesivos períodos históricos. Podríamos decir, entonces, que los pathosformel vienen a ser, ni más ni menos, que la memoria visual de la historia. El pathosformel de la ninfa, por ejemplo, nació en la Grecia antigua, aludía la juventud y la alegría, pero también la tragedia del

género humano, y reapareció con una fuerza prodigiosa en el arte florentino del Renacimiento.

Para descifrar la estructura de los pathosformel Warburg recurrió a la estética psicológica de su época, particularmente a la de Robert y Friederich Theodor Vischer, como ya lo hemos visto al referirnos a su tesis de grado. Releyó varias veces el libro de este último titulado *Das Symbol*, y reelaboró sus principios y los comprobó sobre materiales concretos. Según uno de sus discípulos más cercanos, Edgar Wind, esta obra de Vischer constituye la vía más expedita para entender el sistema conceptual de Warburg.¹⁵

Y es que según Theodor Vischer, el símbolo es una conexión -a través de un punto de comparación- entre una imagen y su significado. Por imagen entendía un objeto visual y por significado un concepto. Ahora bien, Vischer distinguía tres clases diferentes de conexiones. La primera correspondía a la esfera religiosa, la calificaba de “confusa” y denominaba vinculación mágica. Se caracteriza porque la imagen y el concepto son en ella una misma cosa. Un caso paradigmático es la eucaristía, donde el pan y el vino (imagen) son asumidos, realmente, como la sangre y el cuerpo de Cristo. La segunda clase de conexión puede darse también en la eucaristía cuando la vinculación se da en sentido metafórico. La diferencia consiste en lo siguiente: mientras en el primer caso la asociación es mágica en el segundo es lógica. Finalmente, a la tercera clase, Vischer la llama conexión con reserva, y se produce cuando el espectador no cree en la animación mágica de la imagen, pero de alguna manera está ligada a ella. Se da en el lenguaje poético. Fue esta conexión la que tuvo mayor interés para Warburg, y tiene lugar en el que no cree (pero pudiera creer) en una asociación mágica.¹⁶

Dicho esto, no será difícil inferir que en la metodología Warburgiana no son imprescindibles las obras maestras, ya que también los objetos de artesanía, o de aquellas expresiones calificadas de “artes menores”, pueden tener tanta carga simbólica como las obras emblemáticas de pintores como Botticelli o Rafael. En este sentido Warburg (quizás sin darse cuenta), venía a consolidar un camino ya abierto por Riegl, para quien una simple hebilla, una alfombra, o un curioso zarcillo, eran tan dignos de ser considerados en su dimensión artística como las más famosas obras del barroco italiano. Y como Warburg lo que buscaba era su contenido simbólico, tampoco tuvo prejuicios a la hora de acercarse al estudio de la cerámica Hopi (en los Estados Unidos), los tapices flamencos, al vestuario de los intermezzi, a las pinturas murales del Ayuntamiento de Hamburgo, temas que para él eran tan valiosos, históricamente, como la Batalla de Constantino de Piero Della Francesca. Más importante que el nivel de las obras, era para Warburg la rigurosidad filológica y la apertura a una visión interdisciplinaria del investigador. Análogamente, para él los temas relacionados con la pintura eran tan importantes como la astrología y la religión. Su discípulo, Fritz Saxl, se encargó de perfeccionar este principio Warburgiano, ampliando los pathosformel más característicos, desde la antigüedad hasta la época moderna.

WARBURG HOY

Entre 1923 y 1929, Ernst Cassirer dio a conocer los tres volúmenes de su trabajo *La filosofía de las formas simbólicas*. En las páginas de obra tan monumental no faltan elogios para

Aby Warburg. Sin embargo, de manera inexplicable, durante mucho tiempo su nombre pasó casi inadvertido en la historia de la historiografía del arte. En 1995 a Eric Fernie no se le ocurrió incluirlo en su conocida antología, titulada (*Art Histor and his methods. A critical anthology*). Y en 1997 Matthew Rampley, al comentar un poco el estupendo libro de Michel Podro, *The critical historians of art*, publicado en 1991, celebraba el interés de la historiografía anglosajona por resaltar las raíces germanas de la disciplina. No obstante, hacía notar, también, que había sido un “lamentable descuido” la omisión de la obra de Aby Warburg. Entre otras cosas, decía: “Llamo la atención sobre la omisión de Warburg porque es precisamente a través de su pensamiento, más que con el de Panofsky y Riegl, que se hace más evidente la continuidad de la importancia que tiene para la historia del arte, las cuestiones concernientes a la filosofía”.¹⁷

Sin embargo, en 1998 aparece la estupenda antología de Donald Preziosi, en la cual el autor insertó un estudio de Warburg escrito en 1923, *Images from Region of the Pueblo Indians of North América*. Dicho trabajo, es oportuno observar, no había sido incluido en la recopilación de Gertrud Bing de 1932, quizás por su carácter disonante en el contexto de obra de Warburg, centrada fundamentalmente a la cultura europea. Preziosi recoge, además, un estudio de Edgar Wind sobre su maestro, titulado *Warburg’s Concept of ‘Kulturwissenschaft’ and its Meaning for Asthetics, de 1923*¹⁸. También en 1998, en Querétaro (México), fueron leídas cuatro ponencias sobre distintos aspectos de la obra de Warburg, en el XXII Congreso Internacional de Historia del Arte, convocado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Autónoma de México. Y en enero de 1999, con motivo de la conmemoración del Primer Centenario del Museo Cívico de Schifanoia, el Instituto de Estudios Renacentistas de la Universidad de Ferrara (Italia) promovió un Congreso, *Aby Warburg e la metamorfosi degli antichi dei*, que puso en evidencia el interés de estudiosos de toda Europa por el tema, así como la fecundidad de las ideas del historiador alemán, y su vigencia en el presente.

En la América Hispana ha sido Argentina el país donde la metodología warburgiana ha tenido mayor y más evidente recepción. Desde la década del setenta –según Emilio Burrucúa- Angel Castellan y Adolfo Ribera hacían conocer en ese país los ensayos de Warburg que aparecían en *La Rinascita del Panessimo Antico* (1966). En 1982 esa labor fue continuada por Giochini, quien después de haber permanecido muchos años en el Instituto Warburg en Londres, volvía a Buenos Aires, planteando la posibilidad de reescribir la historia del arte argentino de acuerdo a la metodología de Warburg. Su prédica no fue estéril, pues en 1989 fue materializada por el mismo Burrucúa y Ana María Tudesca, en un trabajo sobre el impresionismo en Argentina¹⁹. Siempre con el propósito de hacer conocer las ideas de Warburg, Burucúa publicó en 2002, su libro, *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, citado ahora por nosotros.

BIBLIOGRAFÍA

- BINSWANGER, Ludwig y WARBURG, Aby, *La guarigione infinita. Storia clinica di Aby Warburg*, Neri Pozza, 2005
- BURUCÚA, José Emilio, *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires, 2002
- DEMPSEY, C., *The portrayal of love: Botticelli's Primavera and Humanist Culture at the time of Lorenzo the Magnificent*, Princeton University Press, Princeton, 1992
- FORSTER, Kurt W., "Aby Warburg's History of Art: collective memory and the social meditation of images", en *Daedalus*, CV (1976), pp. 169-176
- GILBERT, Felix, "From Art History to the History of Civilization: Gombrich Biography of Aby Warburg", en *The Journal of Modern History*, vol. 44, Nº 3 (septiembre, 1972), pp. 381-391
- GOMBRICH, E. H., *Aby Warburg: una biografía intelectual*, Alianza Forma, Madrid, 1992 (1970).
- PREZIOSI, Donald, *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Editado por Donald Preziosi, Oxford University Press, Oxford-New York, 1998
- RAMPLEY, Matthew, "From Symbol to Allegory: Aby Warburg Theory's Theory of Art", en *The Art Bulletin*, vol. LXXIX, 1 (1979), pp. 41-55
- SAXL, Fritz, *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental*, Alianza Forma, Madrid, 1989
- WARBURG, Aby, *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la Historia Cultural del Renacimiento europeo*, Alianza Forma, 2005 (1932)
- WIND, Edgar, *La elocuencia de los símbolos*, Alianza Forma, Madrid, 1993 (1983)

(Footnotes)

- ¹ Introducción a Aby Warburg, *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Alianza Editorial, Madrid, 2005 (1932), p. 11
- ² Resulta indispensable citar, en este sentido, a Edgar Wind y a Felix Gilbert. El primero escribió un trabajo titulado "Aby Warburg, an intellectual biography (1970)", en *Literary Supplement*, 25 de junio, 1971, pp. 735, hoy en "Una reciente biografía de Warburg", en *La elocuencia de los símbolos*, Alianza Editorial, Madrid, 1993 (1983), pp. 159-168, con notas y referencias de los papeles de Wind; el segundo es autor de "From art history to the history of civilization: Gombrich biography of Aby Warburg", en *Journal of modern history*, vol. 44, Nº 3 (1972), pp. 381-391.
- ³ Fritz Saxl, "Tres florentinos: Herbert Horne, A. Warburg y Jacques Mesnil", en *La vida de las imágenes*, Alianza Editorial, Madrid, 1989 (1957), p. 303
- ⁴ Edgar Wind, *La elocuencia de los símbolos*, Alianza Editorial, Madrid, 1993 (1983), p. 161
- ⁵ Apud. E. H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, Alianza Editorial, Madrid, 1992 (1970), pp. 30-31
- ⁶ *La vida de las imágenes*, edición citada, p. 302
- ⁷ v. "Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lucero", en *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, edición citada, 445-448
- ⁸ Felix Gilbert, op. Cit., p. 383
- ⁹ Aby Warburg, "El Nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Botticelli", en *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, edición citada, p. 73
- ¹⁰ Felix Gilbert, op. cit., p. 387
- ¹¹ Felix Gilbert, op. cit., p. 388
- ¹² "El Nacimiento de Venus y la Primavera", en op. cit., pp. 74, 78 y 98
- ¹³ Aby Warburg, "Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero", en op. cit., pp. 446
- ¹⁴ "Astrología orientalizante", en op.cit., p. 515
- ¹⁵ Edgar Wind, op. cit., p. 69
- ¹⁶ Edgar Wind, op. cit., pp. 70-71
- ¹⁷ Matthew Rampley, "From Symbol to Allegory: Aby Warburg's Theory of Art", en *The Art Bulletin*, vol. 79, nº 1 (marzo, 1997), p. 41. No obstante, Podro no omite completamente a Warbur. Se refiere a él en el capítulo VIII, titulado "From Springer to Warburg". V., de Podro, *The critical historians of art*, Yale University Press, New Haven-Londres, 1991, pp. 158-164, 176-177
- ¹⁸ Nos referimos a la conocida antología de Preziosi, *The Art of Art History: A Critical Anthology*, editada por Donald Preziosi, Oxford University Press, Oxford-New Cork, pp. 177-225
- ¹⁹ v. José Emilio Burucúa, *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires, 2002, pp. 10-12